



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA

LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO
COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL

Tesis Doctoral

**LA NARRATIVA FRANCÓFONA DE AGUSTÍN
GÓMEZ-ARCOS A TRAVÉS DE CUATRO NOVELAS
REPRESENTATIVAS: *L'AGNEAU CARNIVORE*,
BESTIAIRE, *L'ANGE DE CHAIRE* Y *FEU GRAND-PÈRE*.
PROPUESTA DE ANÁLISIS INTERCULTURAL**

Doctorando:

Manuel Jesús Alacid García

Directora:

Prof. Dra. Ana Ruiz Sánchez

Madrid, enero de 2012

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado Manuel Jesús Alacid García bajo la dirección de la Doctora Ana Ruiz Sánchez, Profesora Contratada del Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

A Carmen, Leonor y Noa.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero mostrar mi agradecimiento a Sylvie Soudant de Imbert y Gérard Imbert por haberme hecho descubrir a Agustín Gómez-Arcos, por los preciosos consejos para la realización de esta tesis y por las necesarias correcciones.

Quiero dar mi más sincero agradecimiento a la profesora Dra. Ana Ruiz, cuya tutela ha sido en todo momento imprescindible y amable, sumamente inteligente y eficaz, pertinaz y constante. Sin su ayuda este trabajo no habría sido posible.

Agradezco asimismo los consejos y conocimientos que sobre la literatura intercultural me han aportado todos aquellos que trabajan sobre este tema con Carmine Chiellino a la cabeza, en especial a María Falcón.

También quiero agradecer a todas las personas que me han aportado conocimientos y materiales sobre el autor de Almería, en especial a Antonio Duque, José Heras Sánchez y Miguel Lázaro. Sin olvidar la importancia que tiene para esta tesis y para todos los investigadores que se han acercado y pueden acercarse a la figura Arcos, el IEA (Instituto de Estudios Almerienses), donde se conservan la mayor parte de los archivos del autor.

Por último, quiero agradecer a Leonor Imbert todo el amor, el esfuerzo, el apoyo y los sacrificios que ha realizado para que este trabajo haya sido posible. Le agradezco de todo corazón su constancia y empeño.

*Solamente aquel que no se siente verdaderamente
como en su propia casa dentro de la lengua dada
puede usarla como instrumento.*

T. W. Adorno

*En français, j'écris en toute liberté. J'ai le sentiment de me servir d'un
instrument qui ne m'a pas été donné que j'ai acquis par moi-même.*

Agustín Gómez-Arcos

ÍNDICE

1. Introducción	p. 10
1.1. Antecedentes del tema	p. 16
1.2. Algunas apreciaciones sobre el término «exilio»	p. 20
1.3. Cultura e interculturalidad	p. 23
1.4. Metodología	p. 29
 2. Biografía, obra narrativa y contexto de Agustín Gómez-Arcos	p. 32
2.1. Biografía	p. 32
2.2. Obra narrativa de Agustín Gómez-Arcos	p. 39
2.3. La España que deja Arcos	p. 47
2.4. El país de destino: Francia	p. 56
 3. <i>L'Agneau carnivore</i>	p. 70
3.1. Análisis de la novela	p. 72
3.1.1. Narración autodiegética destinada al otro	p. 72
3.1.2. Función de los personajes	p. 75
3.1.2.a. Constelación familiar: dos generaciones monoculturales	p. 75
3.1.2.b. Otros personajes	p. 102
3.1.3. Tiempo de memoria y tiempo subjetivo	p. 109
3.1.4. Los espacios de la novela	p. 113
3.2. El incesto: motivo central de la novela	p. 121
3.3. Elementos de explicitud intercultural	p. 131
3.3.1. Elementos de la cultura de origen	p. 132
3.3.2. Intertextualidad e interculturalidad	p. 135
3.3.3. Bilingüismo	p. 137
3.4. Conclusiones sobre <i>L'agneau carnivore</i> : una génesis monocultural infructuosa	p. 141
 4. <i>Bestiaire</i>	p. 149
4.1. Análisis de la novela	p. 152
4.1.1. Voces narrativas autodiegéticas: un narrador múltiple para la monoculturalidad	p. 152

4.1.2. Función de los personajes	p. 157
4.1.2.a. Constelación familiar: monoculturalidad extrema	p. 158
4.1.2.b. Otros personajes: la alteridad	p. 182
4.1.3. Ejes temporales narrativos e históricos	p. 187
4.1.4. Espacios de endogamia vs. espacios de interculturalidad	p. 196
4.2. Elementos de un proyecto monocultural: el incesto y la religión	p. 207
4.3. Signos de interculturalidad	p. 218
4.3.1. Cultura de origen	p. 218
4.3.2. Intertextualidad	p. 221
4.3.3. Bilingüismo	p. 223
4.4. Conclusiones sobre <i>Bestiaire</i> : implosión monocultural en el país de destino	p. 226
 5. <i>L'ange de chair</i>	p. 231
5.1. Análisis de la novela	p. 234
5.1.1. Un narrador entre la ipseidad y la alteridad	p. 234
5.1.2. Función de los personajes	p. 239
5.1.2.a. Personajes interculturales	p. 239
5.1.2.b. Personajes monoculturales	p. 269
5.1.3. Tiempo mitificado	p. 272
5.1.4. Espacios del mito	p. 278
5.2. Motivos centrales de la novela: mitificación e incesto	p. 290
5.3. Dialogo intercultural	p. 297
5.3.1. Presencia de la cultura de origen	p. 297
5.3.2. Intertextualidad: origen y mito	p. 302
5.3.3. Lenguas en contacto	p. 305
5.4. Conclusiones sobre <i>L'ange de chair</i> : la construcción de un mito intercultural	p. 306
 6. <i>Feu grand-père</i>	p. 312
6.1. Análisis de la novela	p. 314
6.1.1. Una voz narrativa desde el otro	p. 314
6.1.2. Constelación de personajes: tres generaciones para la interculturalidad	p. 319

6.1.3. Tiempo de memoria	p. 347
6.1.4. Espacios de la memoria	p. 362
6.2. Motivos centrales de la novela: ideología de izquierdas y memoria intercultural	p. 369
6.3. Último diálogo intercultural	p. 377
6.3.1. Intertextualidad del origen	p. 380
6.3.2. Bilingüismo y memoria	p. 381
6.4. Conclusiones sobre <i>Feu grand-père</i> : memoria intercultural	p. 385
7. Conclusiones generales	p. 390
8. Anexos	p. 401
8.1. Anexos generales	p. 401
8.1.a. Informes de censura	p. 401
8.1.b. Carta de Gómez-Arcos dirigida a Manuel Fraga	p. 403
8.2. Anexos sobre las obras	p. 406
8.2.1. <i>L'agneau carnivore</i>	p. 407
8.2.1.a. Personajes	p. 406
8.2.1.b. Tiempo	p. 407
8.2.1.c. Espacio	p. 408
8.2.2. <i>Bestiaire</i>	p. 409
8.2.2.a. Personajes	p. 409
8.2.2.b. Tiempo	p. 410
8.2.2.c. Espacio	p. 411
8.2.3. <i>L'ange de chair</i>	p. 412
8.2.3.a. Personajes	p. 413
8.2.3.b. Tiempo	p. 413
8.2.3.c. Espacio	p. 414
8.2.4. <i>Feu grand-père</i>	p. 415
8.2.4.a. Facsímiles de los manuscritos de la novela	p. 415
8.2.4.b. Personajes	p. 419
8.2.4.c. Tiempo	p. 420
8.2.4.d. Espacio	p. 421

9. Publicaciones de Agustín Gómez-Arcos y Bibliografía	p. 422
9.1. Publicaciones de Agustín Gómez-Arcos	p. 422
9.1.1. Novelas	p. 422
9.1.2. Teatro	p. 423
9.1.3. Poesía	p. 424
9.2.4. Ensayo	p. 424
9.2. Bibliografía sobre el autor	p. 424
9.3. Bibliografía general	p. 427
9.4. Entrevistas realizadas al autor. Consultadas en el archivo personal de Agustín Gómez-Arcos, en el Instituto de Estudios Almerienses	p. 434
9.5. Entrevistas realizadas a Antonio Duque	p. 435

1. INTRODUCCIÓN

Agustín Gómez-Arcos es un autor fuera de plano, fuera de la historia literaria de una nación en concreto. Las historiografías literarias tanto española como francesa han olvidado casi por completo a este autor que en realidad forma parte de la historia de la literatura de los dos países. Son muy escasos los estudios que se han realizado sobre Arcos en nuestro país con respecto a su producción francófona, producción sumamente importante para la historia literaria del país vecino: Arcos publica catorce novelas en Francia y fue traducido a más de dieciséis idiomas. Su exilio tardío y la continua negativa de las editoriales españolas por publicar su obra han conseguido ningunear al autor a este lado de los Pirineos. Agustín Gómez-Arcos consiguió publicar dos de sus novelas en español —*Un pájaro quemado vivo* (1986) y *Marruecos* (1991)¹—. En cualquier caso, hay pocos lectores que recuerden al autor almeriense. A partir de 2000, la editorial Cabaret Voltaire se ha propuesto publicar la obra inédita en español de Arcos, de momento ha publicado cuatro de sus obras narrativas: *El niño pan*, 2006 (*L'enfant-pain*, 1983), *El cordero carnívoro*, 2007 (*L'agneau carnivore*, 1975), *Ana no*, 2009 (*Ana non*, 1975) y *La enmilagrada*, 2010 (*L'enfant miraculée*, 1983); y una recopilación de su poesía completa: *Poesía. Obra completa* (2011). De este modo, parece que el público español podrá tener la posibilidad de reencontrarse con la escritura del autor de Enix. Esta tesis tiene como objetivo la recuperación de la figura del autor en el ámbito de la crítica literaria y contribuir de esta manera a la memoria que le debemos.

Es precisamente la memoria uno de los elementos que juegan un papel importante en relación con la crisis identitaria que provoca el destierro, es decir, con la experiencia de dejar el espacio histórico, social y cultural originario. El momento de la emigración, del cambio, supone un antes y un después para la producción literaria y el tratamiento de la memoria. En el caso de Agustín Gómez-Arcos se produce una mirada necesaria hacia el pasado traumático de la España que deja atrás. La mayoría de la obra del autor versa sobre la historia reciente de España², con la Guerra Civil como eje central, aunque no sea esta la única que aquí se analice. En su mayoría, la obra del autor busca en la memoria de infancia los recuerdos del golpe

¹ En la bibliografía detallo la referencia de todas las publicaciones.

² Las novelas que se sitúan en España son las siguientes: *L'agneau carnivore*, *Ana Non*, *Scène de chasse (furtive)*, *L'enfant miraculée*, *Maria République*, *L'enfant pain*, *Un oiseau brulé vif*, *L'homme à genoux* y *La flamme d'emprunt*, Ver bibliografía.

fratricida, y pone en relación sus antecedentes y sus consecuencias. En el caso de España, esta memoria tiene un papel sumamente relevante. Arcos, exiliado a causa del carácter represivo de la dictadura, dedica sus páginas francófonas a recuperar la memoria que, en ese momento, era sistemáticamente silenciada. Así las cosas, este trabajo está ligado a la recuperación de la memoria que propone el autor de Almería. Por un lado, pretende analizar la representación literaria de la memoria en este contexto de exilio y crisis identitaria, intentando aclarar las relaciones entre una recuperación de la historia personal y, al mismo tiempo, colectiva —dos elementos imprescindibles para recuperar o hacer existir una u otra identidad—; por otro lado, se resalta la recuperación de la memoria propuesta por Arcos, una memoria marcada por el exilio y el cambio de lengua, y de lectores. En este momento, mientras escribo estas páginas, está en vigor la nueva ley de la Recuperación de la Memoria Histórica aprobada por el Parlamento español el 31 de octubre de 2007, de modo que este punto cobra una gran importancia en la actualidad.

Agustín Gómez-Arcos fue una figura muy importante de la literatura francesa, se reconoció su obra con numerosos premios y se le concedió la Medalla de Oficial de las Artes y de las Letras de la República Francesa. En todo ese tiempo, en España, casi nadie había oído hablar de él, y tampoco hubo demasiado interés por reconocerlo; el autor no aparece ni siquiera mencionado en los siguientes manuales de referencia: *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Rico o la *Historia social de la literatura española*; en el caso de Francia: *Historia de la Literatura Francesa*, coordinada por Javier de Prado en Cátedra, o *Histoire de la littérature française* de Germaine Brée y Eduard Morot-Sir o la obra homónima coordinada por P. Brunel. Ahora, más de diez años después de su muerte, y coincidiendo con la traducción de su obra, me parece imprescindible abarcar el análisis de su narrativa francófona y encauzar así algunas líneas de investigación novedosas.

El escritor almeriense pertenece a ese grupo de autores que se salen de un canon literario marcado por la relación lengua-nación (Sullà, 1998: 11 y ss). Las naciones se construyen, en parte, gracias a la implantación de textos dirigidos a la unidad socio-cultural de un territorio. De modo que el lenguaje, en su vertiente textual, crea, en cierto grado, la identidad nacional. Recuérdese la importante labor de Alfonso X *el Sabio* en cuanto a la implantación de textos en castellano para contribuir a la identidad cultural de esa lengua y tierra. Del mismo modo vemos

reflejada la contribución a la creación nacional del texto, en este caso literario, en el artículo de Itamar Even-Zohar (1994), centrado en la construcción de las naciones europeas. Por otra parte, la educación propaga estos conocimientos textuales y consigue afianzar la pertenencia a una determinada nación más allá de una elite de clase alta. Con esto quiero resaltar la importancia del estudio de la literatura de una determinada lengua y su canonización para la construcción identitaria nacional. En el caso de un autor que no escribe en su propia lengua, este esquema de construcción identitaria no se establece. Se podría decir que dicho autor contribuye a la construcción identitaria de otra lengua y otra nación, pero la situación es mucho más compleja. La elección de otra lengua tiene que ver con muchos factores, pero la identidad está en juego, como es de esperar. La historia de la literatura siempre se ha enmarcado en la definición y análisis de las obras escritas y publicadas en un determinado país, por autores de ese país, evitando siempre salirse de las fronteras, amén de la Literatura Comparada. La literatura del siglo XX, en muchos casos, desmonta completamente ese método de taxonomía; esto ha quedado muy claro con el estudio de escritores en el exilio, pero existen otro tipo de escritores que no entran en la definición de exiliados políticos o ideológicos. Los movimientos migratorios, motivados por diferentes causas, han provocado, y provocan, un mapa literario y artístico que rompe fronteras, que no puede ser estudiado desde la relación habitualmente establecida entre lengua y nación (Ruiz: 2004). La literatura de estos autores se ve marcada, en su mayoría, por lo que supone dejar un espacio identitario. El escritor sufre una crisis identitaria en la que se sumerge casi por necesidad en sus obras, al menos en los primeros momentos de producción, como se verá en este estudio. La lengua es uno de los elementos identitarios más importantes, la elección de la lengua es la elección de una pertenencia cultural determinada; así lo reconoce un escritor exiliado como es Malouff: «De toutes les appartenances que nous nous reconnaissons, elle (la lengua) est presque toujours l'une des plus déterminantes» (Malouff, 1998: 152), entre otras cosas porque «la langue a cette merveilleuse particularité d'être à la fois facteur d'identité et instrument de communication» (*Idem*: 153). En estos autores, la lengua tiene un papel importantísimo, existe una serie de decisiones que el autor debe tomar al respecto: 1. El escritor debe decidirse por la expresión en una lengua determinada, la del país de origen o la del país de destino. 2. Decidir si rechaza o no al lector del país de origen. 3. Decidirse por la explotación de la memoria histórico-cultural del país de origen. 4. Decidir si quiere

sentirse involucrado o no con la identidad socio-cultural del país de acogida. 5. Decidirse por la integración total o no a la nueva cultura a través de sus textos, es decir, resaltar o no la diferencia, lo extraño; entre otras determinaciones. Como se puede observar, son varias las apreciaciones que se pueden hacer al respecto. Además de que, bajo mi punto de vista, es necesario analizar a fondo este proceso de movimiento transnacional en la literatura, donde podemos encontrar modelos de interculturalidad acordes con nuestros tiempos. Entender el proyecto estético como elemento de respuesta a ese proceso identitario —de lealtad o pertenencia a una memoria cultural u otra, podríamos decir— en estos casos puede ser muy esclarecedor para comprender los beneficios de la integración social y prevenir ciertas dificultades para su realización.

Desde esta perspectiva, mi trabajo pretende analizar de manera detenida un grupo de novelas de Agustín Gomez-Arcos. Pretende encontrar las claves que en este autor se refieren al hecho de una escritura fuera de las coordenadas habituales de lengua-nación de origen. De este modo, pretendo encontrar las vías de la construcción literaria en una determinada situación de crisis identitaria: el reflejo literario de un proceso de cambio profundo en la vida del autor, en su entorno inmediato. Asimismo pretendo dilucidar cómo todo ello se ve reflejado en un proyecto estético desarrollado a lo largo de toda su vida, proyecto que da respuesta a las preguntas que el autor exiliado se plantea reflejadas más arriba. Además, el estudio de las obras profundiza no solo en el momento en que el autor deja una cultura para escribir en la lengua del otro, sino que va más allá e intenta dar luz a las claves del proyecto intercultural que genera el autor a través de su producción estética. Con esto quiero resaltar que la elección de las obras a analizar está motivada por la importancia de las mismas dentro del recorrido novelístico del autor en el país vecino. Toda la narrativa de Arcos está escrita desde el otro lado, desde la lengua del otro, desde la vivencia cotidiana con el otro, que con los años pasa a formar parte del paisaje personal del autor. Las novelas, por tanto, van desde la primera producción francófona del autor hasta la última de ellas, aún inédita. Este recorrido excluye muchas de sus novelas, téngase en cuenta que hablamos de catorce obras publicadas y dos inéditas. Recorrer todas las novelas desde una perspectiva intercultural y con la profundización analítica que aquí se pretende excedería de los límites de este trabajo. Es por eso que la elección está ligada a ese devenir narrativo que muestra las diferentes fases del proyecto literario del autor en relación con la temática de la

apertura o no al otro en tanto escritor fuera de su país de origen. Este planteamiento excluye la perspectiva de la narrativa de Arcos en relación con el lector español que, como se ha visto, es prácticamente inexistente. Esto no quiere decir que el autor de Enix no escribiera con la intención de publicar sus obras en España. La propiedad exclusiva de la traducción en español por parte de Arcos refleja la necesidad de adaptación de las obras para un lector español, ya que existen muchos elementos propios del afán por llegar al lector francés. Las novelas seleccionadas forman parte, por tanto, de las diferentes expresiones relacionadas con el proyecto intercultural que la narrativa gomezarquiana plantea.

La selección de las obras está condicionada *a priori* por la situación en que son escritas y publicadas. Analizo en este trabajo la primera novela del autor escrita en francés, *L'agneau carnivore*, de modo que se podrá ver cómo es el inicio de la carrera literaria del autor en la lengua del otro, partiendo siempre de un bagaje cultural y lingüístico que estará presente de manera necesaria; en segundo lugar, analizo la obra en que el autor deja de tener como referente temático el lugar y la historia de sus orígenes para pasar a analizar la realidad social que le rodea en París, en este caso es también la novela que supone el cambio en la recepción de la obra del escritor de Enix, puesto que a partir de *Bestiaire* se hace evidente el silencio de la crítica; en tercer lugar, estudio la última novela publicada del autor, *L'ange de chair*, novela que cierra el círculo del contacto entre el escritor y el lector francófono; finalmente, interpreto su última novela inédita, donde se podrá encontrar el final de la carrera literaria de Arcos, fin de un proyecto estético intercultural que queda sin editar. En las conclusiones generales de este trabajo es donde se dilucidará el panorama general de estos puntos axiomáticos dentro de toda la obra de Arcos, donde se podrá confirmar la tesis que motiva estas páginas, a saber, que la obra de Gómez-Arcos está atravesada por un proyecto intercultural estético coherente y progresivo. Hacia dónde va este proyecto y sus diferentes etapas se verá con la finalización del trabajo.

Para reconocer este proceso comenzaré mi estudio con una breve biografía del autor relacionada con las condiciones sociales que le empujan al exilio y las que se encuentra en el país donde acaba residiendo. De esta forma, enmarcaré de manera lo más objetiva posible los hechos que provocan la crisis identitaria del escritor y podré analizar, así, de manera mucho más sostenida las novelas. Por otra parte, el estudio del contexto en el que se enmarca la salida de España y la entrada en Francia

del autor me permite observar las causas de su exilio y el influjo de la libertad literaria que lo caracteriza. Este punto es sumamente importante porque en innumerables ocasiones el autor ha constatado la trascendencia de la libertad que le ofrece el francés en su escritura. Es importante señalar que en la relación de los sucesos históricos que preceden y están vigentes a la llegada de Arcos a Francia no irán más allá de los primeros años. Mi estudio no pretende realizar una crónica histórica de los dos países durante el tiempo en que Arcos los habitó, más bien se trata de contextualizar el preciso momento en que el autor se ve obligado a dejar España y qué es lo que se encuentra en el país que elige como residencia principal. Esto no elimina la posibilidad de que se hagan, en el estudio específico de cada novela, referencias a los momentos en que fueron escritas o publicadas, pero no se hará de manera sistemática, como sucede al principio del trabajo, solo en los casos en que existan sucesos históricos relevantes para la comprensión del texto.

Como decía antes, la lengua tiene un papel relevante para estos autores. Es necesario tener muy en cuenta que Arcos escribe desde una lengua francesa aprendida. Una lengua ajena que deviene en el instrumento de expresión personal, de comunicación con los lectores. En ese momento, el autor tiene un alto grado de conciencia sobre la lengua. El autor está pendiente de la lengua de una forma muy distinta a la que tendría con su lengua materna. Por consiguiente, este trabajo también se centrará en el análisis de los elementos que muestran esta conciencia de la lengua y los signos de cambio de idioma. La lengua, desde este punto de vista, se concibe como un elemento de interculturalidad, es decir, la lengua que el autor comparte con los lectores se ve enriquecida por la lengua de origen y muestra, de este modo, por una parte, una forma de dejar ver la identidad cultural de origen; y por otra, el intercambio cultural que se da en el seno de la lengua misma. Esta lengua que subyace a la escritura ha sido bautizada por Chiellino (2001: 109) como «lengua latente» o «latencia lingüística»; lengua esta que viene acompañada de una memoria histórico-cultural. En el caso de Arcos, la identidad cultural se ve reflejada de manera explícita en la temática de muchas de sus obras, aunque también encontramos las muestras lingüísticas que sustentan esa memoria cultural. Este trabajo se centra en el estudio del contenido identitario, cultural, referencial, y cargado de posibilidades dialógicas, que el autor ofrece a los lectores franceses.

Por otra parte, la lengua tiene un efecto claro y consciente en Arcos. En muchas ocasiones el autor se ha referido al hecho de escribir en francés como

portador de su libertad. La lengua francesa proporciona al autor la libertad necesaria para expresarse sin tapujos. La lengua es portadora de tabúes que se pueden ver liberados al cambiar de código. Analizaré también, como un efecto del cambio de nación, la libertad que alcanza el escritor para hablar de temas impronunciables en España, al final de la dictadura y bien entrada la democracia. Esta libertad llegará incluso a tener efectos en el país de destino, allí también será Arcos un autor que escribe sin tapujos y que puede llegar a herir la sensibilidad de sus lectores franceses. Pero no es solo la lengua la que proporciona esa libertad, no solo el vivir en un Estado con libertad de expresión, también es importante resaltar la distancia que el autor tiene con respecto al lector español. ¿Cómo funciona el sentimiento de exilio o desplazamiento en la escritura? ¿De dónde emana esa expresión transgresora? Como se verá más adelante, en las novelas objeto de estudio existe una libertad de expresión relevante, inconcebible para un escritor español en los momentos del fin de la dictadura. Esta expresión, además de estar generada por los factores mencionados, tiene otras motivaciones más profundas y directamente relacionadas con el exilio. La escritura en la lengua del otro se transforma en una escritura consciente y libre. En los análisis específicos de las novelas veremos cómo se opera esta doble vertiente de la escritura en este contexto, a la par que se descubre una intención dialógica que está en el corazón de la escritura: en la lengua y en los sujetos tratados, así como en los puntos de vista de las diferentes narraciones.

1.1 Antecedentes del tema

Como adelantaba más arriba, la bibliografía existente sobre el autor de Almería es escasa. Francisca Sánchez Sevilla, bajo el auspicio del Instituto de Estudios Almerienses (IEA) realizó en 2006 un estudio bibliográfico donde se reúnen las referencias hasta la fecha de los estudios existentes sobre el autor. Esta reseña bibliográfica, que es de libre acceso en la sede de la institución almeriense, ha sido de gran utilidad para la realización de esta tesis. En el trabajo podemos encontrar ordenadas de manera minuciosa todas las publicaciones de Arcos y los escritos que de él había en ese momento. Paralelamente a este trabajo, el IEA realiza una catalogación del archivo de Arcos que los herederos entregaron a la institución tras la muerte del autor. Estos dos trabajos suponen un avance importantísimo en el conocimiento del autor de Enix, ya que ponen en manos de los investigadores documentos de sumo interés de manera centralizada. Aunque, cabe resaltar que no

todo el archivo del autor de Almería está en el IAE: Antonio Duque, amigo íntimo de Arcos, conserva algunos manuscritos y papeles que, según él, ya ofreció al archivo de Almería, sin obtener respuesta. La ayuda y la aportación de documentos de Duque para este trabajo ha sido, del mismo modo, imprescindible.

Ricard Ripoll inaugura el estudio de la obra de Arcos desde el ámbito académico en 1982 con su *maîtrise* de la Universidad de la Soborna sobre *Ana Non*³. En este trabajo ya se presentan los elementos obsesivos que el autor muestra hasta la fecha centrados en una interpretación estructural y psicoanalítica de su obra. Tras este trabajo inaugural podemos encontrar varias tesis doctorales que se centran en la figura del autor: José Herás hace un estudio narratológico sobre *L'enfant miraculé* que será publicado por el IAE en 1995; también serán publicadas en la institución almerienses las tesis de Sharon Feldman, quien trabaja sobre el teatro de Arcos y de Patricia López Gay, que se centra en la autotraducción que Arcos hiciera al español de *Un oiseau brulé vif*. El IAE publica también una serie de volúmenes colectivos dedicados a homenajear al escritor almerienses: *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos. Actas del Coloquio celebrado en Almería en 1992* y *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre* en 1999. En estos volúmenes encontramos muchos datos sobre al autor y algunas interpretaciones de sus obras, aunque el carácter de efémeride, especialmente en el segundo libro, hace que se centren de manera casi exclusiva en la figura del escritor. El IAE publica además dos biografías del autor escritas por José Heras: *Agustín Gómez Arcos, un escritor nacido para la libertad* en 2008 y *Agustín Gómez Arcos. El perfil de un escritor singular* en 2011. Como se puede comprobar, el IAE ha realizado un considerable esfuerzo para la difusión y la memoria de Agustín Gómez-Arcos.

Por otra parte, nos encontramos con varios artículos españoles que se centran en la obra Arcos desde distintos puntos de vista, de manera resumida: Hervás analiza la subversión que aparece en *L'agneau carnivore*, lo que el investigador llama «el anarquismo estético»; Molina Romero trabaja sobre algunos tópicos —como es el caso de la «mala madre» relacionada con la patria— que aparecen en obras de distintos autores exiliados, así como de la identidad y la alteridad en sus novelas; y por último, Gascón Veran analiza alguna de las obras del autor desde el punto de vista psicoanalítico. Por otro lado, Kohut entrevista a Gómez-Arcos en relación con

³ Agradezco a la profesora Aybar su amabilidad al enviarme una copia de su trabajo.

su escritura en el exilio, dentro de un volumen que analiza la escritura en el exilio y donde entrevista a varios escritores que escriben en París en aquel momento, en 1983. También podemos encontrar un artículo de María Dolores Aybar sobre la «literatura exilica» de Arcos en *L'agneau carnivore*, fruto de una tesis doctoral originariamente en portugués. Hasta aquí las referencias más importantes sobre el autor en español.

En cuanto al ámbito francés, podemos encontrar una tesis realizada en la Universidad de la Sorbona donde Arcos aparece analizado junto a otros autores de origen español que escriben en la lengua del país vecino —José Luis Villalonga y Michel del Castillo— : *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française* de Martine Herviou. Esta tesis se centra en tres aspectos referenciales de las obras de los autores estudiados: 1. Presencia de la guerra en las novelas; 2. Imagen de la familia española; 3. Muestras la sociedad española. Del mismo modo, Tena refleja en su artículo de 1994 «Trois écrivains espagnols d'expression française: Michel del Castillo, Agustín Gómez-Arcos, Jorge Semprún» las relaciones que se pueden encontrar entre escritores de origen español que adoptan la lengua francesa para su producción literaria. La perspectiva del artículo de Tena se fija en la transmisión de elementos culturales españoles a la sociedad francesa a través de los contenidos de las obras de los tres autores mencionados. También podemos encontrar un artículo sobre Arcos en la *Histoire de la littérature libertaire en France* de Thierry Maricourt de 1990. Este artículo se centra, como sucediera en artículo de Hervás, en el contenido subversivo que podemos encontrar en la obra de Agustín Gómez-Arcos. Le Vagueresse escribe, en cambio, sobre la aparición de la lengua de origen en algunas obras del escritor almeriense y su rechazo a una cultura española monopolizada por el ideario franquista; de la siguiente manera resume el investigador francés su tesis: «la fonction du refus des valeurs de l'Espagne franquiste et de la langue espagnole, et aussi sur la quête d'un autre langage, celui de la subversion, pour dire cet amour différent, homo-sexuel (donc, étymologiquement, amour du même).» (2001: 232). Esta visión de la primera obra del autor de Enix coincide con la aproximación psicoanalítica de Gascón Vera, quien habla del extremo narcisismo en esa misma obra.

Como adelantaba, en otros ámbitos encontramos a María Dolores Aybar, que

escribe una tesis⁴ sobre el autor centrada en *L'agneau carnivore*. Es en esta última tesis donde podemos encontrar una relación entre la escritura del autor de Almería y su exilio. Su estudio se centra en el paso que Arcos da al cambiar tanto de nación como de lengua y en cómo este cambio radical supone una «literatura exilada». La autora brasileña enfrenta este término de *literatura exiliada* al de literatura de los exiliados de la siguiente manera: «A literatura exilada, face à literatura dos exilados, liberta-se da prisão da biografia do autor, fator extraliterário, promovendo uma gama de deslocamentos espaciais entre várias instâncias — narrativas e extranarrativas — exiladas entre si» (Aybar, 2003: 7). Desde este planteamiento, Aybar desgana la primera obra de Arcos desde una perspectiva formalista y semiótica relacionado «o espaço exilado da narrativa com o espaço exilado da obra, do autor e do leitor» (*Ibidem*), de modo que parte del momento biográfico del autor para analizar la obra y a su recepción.

En resumen, los diferentes trabajos sobre Agustín Gómez-Arcos no abarcan la totalidad de su narrativa. Las últimas novelas del autor, tanto las publicadas como las inéditas, no han sido objeto de estudio. Del mismo modo, ningún trabajo se centra en un análisis integral de su estética intercultural, aunque sí se analizan algunos aspectos de este hecho. En esta tesis se analizan dos de las novelas publicadas que nunca han sido estudiadas, así como la segunda y última novela inédita de Arcos: la perspectiva de la presente tesis exige un análisis de esta obra, *Feu grand-père*, que completa el recorrido estético intercultural de la producción narrativa de Gómez-Arcos.

En cuanto al estudio de la literatura intercultural, el inicio de esta perspectiva investigadora nació en Alemania en los años 80 con el interés por analizar la literatura producida en lengua alemana por las migraciones del llamado milagro alemán, aquellas que tuvieron lugar a partir de 1955. El profesor de la Universidad de Augsburg de origen italiano Carmine Chiellino establece en sus numerosas publicaciones⁵ las bases para el estudio de una literatura que escapa al concepto canónico que relaciona lengua y nación, y que nace centrada en el análisis textual de la obra, para observar en ella el posible diálogo entre las lenguas y memorias disponibles en la mente del autor en el momento creativo. A este tipo de literatura se la define como literatura intercultural por primera vez en el año 2000, en una publicación en la que también participa la profesora española Ana Ruiz (Chiellino

⁴ Aybar ha tenido la amabilidad de enviarme una copia de su tesis.

⁵ Para un listado completo, véase <http://www.chiellino.com>

2000). Dos años más tarde, ésta defiende en España la tesis *Literatura de origen español [1964-2000]: modelos literarios para una sociedad multicultural* con la que se inicia en nuestro país esta nueva perspectiva para el análisis de la producción literaria generada en contextos bilingües. En la actualidad existe una red europea de investigación en la que participan los grupos Parola Vissuta (Alemania) dirigido por el Prof. Chiellino, SELIDE⁶ en España coordinado por Ana Ruiz, la Universidad de Bari con los profesores Ulrike Reeg y Pascale Gallo. Recientemente se ha incorporado a esta red el Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) de la Universidad de Maguncia. La mayoría de las publicaciones científicas de esta línea de investigación se han editado sólo en alemán. Para esta tesis se han utilizado – y reseñado en la bibliografía - aquellas publicadas en español e italiano, puesto que no domino el alemán⁷.

Es de destacar que apenas existen estudios de autores españoles a los que se les haya aplicado esta metodología de estudios. Dado que la línea de investigación nace en Alemania, la mayoría de los estudios, y de los investigadores, analizan autores que escriben en lengua alemana, aunque sus orígenes sean italianos, turcos, húngaros, polacos o franceses, entre otros. Hasta el momento sólo existen análisis de los autores de origen español Jorge Semprún y José Oliver —poeta en lengua alemana— (Ruiz 2002 y 2007). Dentro de los estudios sobre autores latinoamericanos, es de reseñar la tesis recién defendida por Sol Marina Garay (Garay 2011). Analizar con profundidad la obra de un autor como Gómez-Arcos aplicando esta perspectiva puede suponer por lo tanto un claro avance para el estudio de la literatura intercultural de origen español, y contribuye de manera decisiva a su vez a la construcción de un canon de literatura intercultural en Europa.

1.2. Algunas apreciaciones sobre el término «exilio»

A lo largo de este trabajo se menciona muchas veces el término exilio, por lo que necesita ser precisado. Asimismo, es necesario especificar qué se entiende por exilio cuando nos referimos a autores como el que aquí me ocupa, pues no se ajusta a la definición que comúnmente se aplica al exiliado político, quien se ve forzado a dejar

⁶ Seminario Permanente para el Estudio de las Literaturas Desterritorializadas en Europa.

⁷ Para la adquisición tanto de la terminología y metodología de los estudios en literatura intercultural del ámbito germano han sido de gran provecho los diferentes encuentros de investigadores realizados en Madrid y Augsburgo. Agradezco a la traductora María Falcón, miembro del SELIDE, de manera especial su ayuda para la traducción de ciertos términos del alemán al español.

su país por presiones que ponen en riesgo su vida o su libertad. Destacaré en primer lugar, como base del significado del término, por su carácter, digamos, prescriptivo, la definición que ofrece el *DRAE*: «1. Separación de una persona de la tierra en que vive. 2. Expatriación, generalmente por motivos políticos. 3. Efecto de estar exiliada una persona. 3. Lugar en que vive el exiliado». Como se puede observar la primera acepción que nos ofrece el diccionario de la RAE, que, como bien se sabe, es la más antigua, no la más aceptada, toma el término como un estado generalizado, es decir, que no se aplica necesariamente a todos los desplazados por razones políticas. A tenor de esta definición, Agustín Gómez-Arcos es un exiliado. Pero a este término se le pueden añadir distintos adjetivos con el fin de precisar el origen del desplazamiento. Ya se ha visto que podemos usar el término de «exiliado político». Kohurt (1983), en su trabajo sobre los escritores hispanohablantes exiliados en París, acuña el término de «exiliado cultural» para todo aquel que no deja su país por cuestiones estrictamente políticas, sino que se marcha por la falta de perspectiva cultural. Habla también de una «tentación», la tentación de dejar su tierra para ir a otro lugar que le atrae por cuestiones artísticas o culturales. En cualquier caso, el exilio, desde la perspectiva de los que se quedan, es visto como un «pecado»: se tacha a los disidentes de traidores que no quieren contribuir al crecimiento cultural de la patria, que abandonan su país de manera egoísta. También habla el autor de importantes diferencias entre los exiliados políticos y culturales que radican en la forma de vivir en el extranjero. «El exiliado político sentirá su existencia como una fatalidad personal» (Kohurt, 1983: 13). Es un exiliado que no puede volver a su país y, si lo hace, en visitas cortas, corre peligro: el escritor se ve privado del contacto con el lector de su país. Por el contrario, «el exiliado cultural verá su estancia en el extranjero bajo una luz mucho más positiva (lo que no excluye decepciones personales). Puede volver a su país cuando quiera, sus libros están presentes en el mercado de su país» (*Op. Cit.*: 14). Aunque existen excepciones: es evidente en el caso de Arcos, que no consiguió publicar más de dos novelas en español, si excluimos estas publicaciones, el mundo editorial lo ignoró claramente. Es importante señalar que Gómez-Arcos se encuentra en una situación fronteriza dentro de esta taxonomía. En un principio, Arcos tuvo que marcharse por la presión de la censura. Diríamos que se trata de un exiliado político, aunque no peligrara su vida. Por otra parte, la novela de Arcos empieza a ser reconocida en Francia a partir del año en que muere el dictador. Toda producción francófona se desarrolla durante la

transición y la democracia en España, no se trata en este sentido de un exiliado político, sino cultural.

Ángel Berenguer, por su parte, en el artículo «Integración de los autores españoles en las letras francesas» que dedica a Gómez-Arcos en el coloquio sobre el autor de Enix del Instituto de Estudios Almerienses⁸, habla, de manera harto coincidente, de «exilio artístico»:

la salida del artista que busca en la dimensión de su creación su desarraigo personal. En este sentido cobra valor el carácter de homologación que se ha venido aplicando a los exiliados españoles con los judíos. Solo algunos autores españoles aceptan esa homologación, aquellos que mantienen su identidad (presente en *Maria República* o *Inquisición*) y se expresan en el lenguaje artístico de una sociedad ajena que los acoge. No pertenecen a la España peregrina porque su objeto no es el regreso sino su realización total, como artistas, en el nuevo marco cultural. Precisamente por ello no debaten el concepto de “España Solariega” opuesta a la “España Peregrina” sino que son españoles en otra cultura, en otra lengua. Han llegado a la integración como consecuencia de un lento proceso de “desposesión” que los llevó a lo que Ilie llama la “ruptura moral” con España, y José Bergamín el ser “extraño en ella; no a ella”. (Berenguer, 1992: 71)

Luego diferencia este tipo de exilio con el político:

Naturalmente esta experiencia integradora tiene menos posibilidades de ser realizada por los escritores del exilio político. Aquellos que guardan relación con ser la llamada “España Solariega” por cualquier razón, personal o política. En ella siguen buscando su propia vía y su identidad cultural. Se podría decir que su genio se halla limitado por su deseo expreso de “estar” en su lengua y realizar su labor creadora en ese contexto. (*Ibidem*)

En este trabajo no se usará de manera explícita el término de «exilio artístico», ya que, como precisaba Kohur, Arcos se sitúa en realidad entre los dos tipos de exilio, entre el político y el cultural o artístico: su salida de España está

⁸ VALLES CALATRAVA, José R. (ed.); *Escritores españoles exiliados en Francia*. Agustín Gómez-Arcos. *Actas del Coloquio celebrado en Almería*, 1992.

relacionada al mismo tiempo con una presión política, materializada en la férrea censura, y con la necesidad de ampliar su perspectiva cultural y artística. Más adelante se verá que una de las razones de su partida a Londres es la del prestigio mundial que ostentaba la capital inglesa con respecto a las artes escénicas. En cualquier caso, el tratamiento que se hace de la producción del autor en este trabajo no está relacionado directamente con las causas del exilio, sino que se analizará la obra en sí en cuanto producción artística en ese contexto de contacto entre culturas, en ese contexto intercultural.

1.3. Cultura e interculturalidad

Antes de definir el término de interculturalidad que manejo para la realización de la presente tesis, creo necesario señalar algunas nociones sobre el término *cultura*. En este caso, me he basado en el trabajo de Lotman sobre la semiología de la cultura, ya que es en este aspecto significativo o, mejor aún, signico, donde se mueve el análisis de textos representativos de una u otra tradición cultural. La cultura posee *trazos distintivos*: «la cultura nunca representa un conjunto universal, sino tan solo un subconjunto con una determinada organización» [...] «un área cerrada sobre el fondo de la no-cultura» (Lotman, 1979: 67-68), por lo que la cultura es una definición positiva de un estado social, se sobrepone a la negación de la cultura. Pero «no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no esté inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su propio centro una estructura del tipo de la de una lengua natural.» (Lotman, 1979: 70). Si tomamos la lengua como centro imprescindible de la definición de una u otra cultura, es preciso señalar que en el caso de la literatura intercultural estamos frente al diálogo de uno de los elementos fundamentales de definición cultural, y por ende, como decía antes citando a Malouff, de la identidad personal. En este trabajo se tendrá en cuenta este aspecto identitario de la cultura, es decir, en un nivel individualizado, representado por los personajes de las novelas y sus funciones; pero se tiene también en cuenta el nivel social.

Nosotros entendemos la cultura como *memoria no hereditaria de la colectividad*, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y de prescripciones [...] Se deriva de ella, ante todo, que la cultura es, por definición, un fenómeno social: lo que no excluye la posibilidad de una

cultura individual, en el caso de que cada uno se interprete a sí mismo como *representante* de la colectividad, o bien, en todos los casos de autocomunicación, cuando una persona desenvuelve —en el tiempo y en el espacio— las funciones de diversos miembros de la colectividad y de hecho constituye un grupo. Sin embargo, los casos de cultura individual son inevitablemente secundarios en el plano histórico (Lotman, 1979: 71)⁹

La cultura tiene como es bien evidente ese correlato individual donde se significa como tal. Así define esta interacción Clanet (1990: 16-17):

Ansi, en interaction avec son groupe, et compte tenu d'une plus ou moins grande variabilité liée à l'histoire de chacun, l'individu est-il mené à percevoir, penser, agir... de façon semblable aux autres membres de la collectivité dans la mesure même où il s'est approprié ces formes imaginaires/symboliques proposées par le contexte ; ansi l'individu acquiert-il une "identité culturelle".

Remarquons dès à présent que cette "identité culturelle" ne saurait être envisagée comme un état stable et définitif, mais comme un processus en relatif devenir, en fonction d'une part, *d'adhésions, d'identifications...* aux manières de faire, d'être, de penser... d'une communauté, et d'autre part, *d'opposition, d'exclusions...* relatives aux manières de faire, d'être, de penser de communautés voisines. Remarquons aussi que cette "identité culturelle" va se trouver singulièrement dynamisée – et parfois perturbée – lorsque, dans le monde actuel, l'individu sera impliqué dans des relations régulières et fonctionnelles – souvent vitales – avec d'autres communautés culturelles.

Nous nous rendons compte également qu'un groupe culturel ou une "aire culturelle" ne seront pas faciles à délimiter.

Cabe resaltar de la cita anterior la definición procesual de cultura individual, en el caso de autores interculturales, como el que aquí se va a analizar, este *dynamisme* relacionado con el contacto entre culturas, está completamente presente y

⁹ Esta reflexión sobre la cultura a título individual puede ser reveladora para entender la literatura (sistema de estructuración cultural o cultural a secas) intercultural, como, en los dos aspectos expuestos por los investigadores, una representación en el exterior del ámbito cultural de esa cultura o del desenvolvimiento de la cultura colectiva en una sola persona. También habla del valor histórico de este tipo de cultura individualizada, valor que encontramos en autores como Arcos, casi olvidado al poco de desaparecer.

es, como ya he expuesto, uno de los objetivos principales de la investigación. Asimismo, la dificultad que supone la delimitación de un sistema cultural preciso me lleva a seleccionar en el análisis literario los elementos que expresan o simbolizan de manera evidente una de las tradiciones culturales en juego dentro de la novelística de Gómez-Arcos.

Otro elemento esencial con el que se cuenta para la definición de tradición cultural es el texto. La memoria es imprescindible para mantener y ofrecer una cultura determinada. Esa memoria colectiva puede estar fijada en textos, y no me refiero solo a los textos sagrados, de suma importancia para las tradiciones míticas, para la reactualización de la cultura como explica Mircea Eliade en *Mito y realidad* (1978). La continuidad de la memoria, hacer memoria, rescatar la memoria, son acciones que mantienen viva una cultura. En el caso de algunos libros de Arcos este acto de memoria, esta actualización de la memoria, pretende mantener viva una cultura silenciada por la dictadura franquista. La memoria y el lenguaje propio, el texto propio, de este momento y parte de España (como se verá en los análisis específicos), lo elevan al nivel de cultura. Pero esa cultura convive con la contraria, la opresora, cuya memoria y texto también están representados en la obra de Arcos. Por todo esto, la investigación sobre alguna de las obras elegidas para este trabajo se basa en el análisis de una cultura doble que se introduce en la cultura del país de acogida, en el terreno de ese *otro* que recibe y al que el autor debe rendir cuentas para sentirse plenamente acogido.

Lotman (1979: 73-74) expone así los diferentes puntos que constituyen la contrucción y permanencia de una cultura determinada:

Considerando la cultura como la memoria longeva de la colectividad, podemos distinguir tres maneras de darle contenido:

1. Aumento cuantitativo del volumen de los conocimientos. Repleto de las distintas células del sistema jerárquico de la cultura por medio de los distintos textos.
2. [...] Reorganización continua del sistema codificante, el cual, aun permaneciendo el mismo en la propia autoconsciencia y aun considerándose ininterrumpido, reordena infatigablemente los códigos particulares, y de este modo asegura el aumento del volumen de la memoria a expensas de la creación de reservas “inactuales” pero capaces de adquirir actualidad.

3. Olvido. La transformación en texto de una cadena de hechos va acompañada inevitablemente por la selección, esto es, por la fijación de determinados acontecimientos, que se traducen en elementos del texto, y por el olvido de otros, declarados inexistentes. [...] Un texto no es la realidad, sino el material para reconstruirla.

Aquí vemos claramente cómo se construye y reconstruye el cuerpo textual para una memorización-actualización de la cultura. En el caso de algunas de las novelas de Arcos, en cuanto al punto uno, existe una aportación al cuerpo textual de la cultura, desde fuera hacia adentro; en cuanto al punto dos, la reorganización que supone en la realidad la Guerra Civil, se verifica en los textos del autor, pero con más intención de ruptura que de vuelta al origen, aunque algo de esto también hay, no se puede olvidar las filiaciones-lealtades del autor que se verán verificadas en los análisis específicos; por último, en cuanto al tercer punto, es evidente que la obra de Arcos actúa precisamente contra los olvidos, tanto textuales como de realidad, que la sociedad-cultura franquista quiere imprimir en el pueblo, se trata de traer a los textos del recuerdo todo lo alevóticamente olvidado, otra vez desde fuera hacia adentro.

Es necesario destacar que la textualidad de la cultura no solo se observa en un primer nivel textual en el análisis de la literatura intercultural, es sumamente importante tener en cuenta la intertextualidad, ya que en este caso, se da cabida a las diferentes manifestaciones textuales ajenas que contruyen la identidad cultural. En el presente trabajo se analiza la intertextualidad desde este punto de vista, como muestra del bajage cultural de origen y como diálogo con el de destino, ya que el uso de textos va más allá de una simple muestra de la cultura de origen, incluso es en los textos donde podemos encontrar la manera cómo se define:

Por lo general, la cultura puede representarse como un conjunto de textos; pero desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar de la cultura como un mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura. Puede considerarse una connotación esencial de la caracterización tipológica de la cultura la manera en que ella misma se define (Lotman, 1979: 77)

La cultura cuenta también con su contrario, se define también a través de lo que no es, la cultura del otro. Ese otro con el que se toma contacto y se interrelaciona para constituir un sistema intercultural. Muchas han sido las definiciones que se han

dado para este término. En este trabajo se maneja una definición uniforme expuesta por Clanet (1990: 21), quien, de la siguiente manera, intenta eliminar lo que pueda tener de paradoja:

Le terme “interculturel”, au sens où nous l’employons, introduit donc les notions de réciprocité dans les échanges et de complexité dans les relations entre cultures. Idée dont se trouve inducteur le préfixe “inter”... iter/entre qui, tantôt traduit la liaison, la réciprocité (inter-pénétration, inter-action, inter-disciplinarité...) et tantôt la séparation, la disjonction (inter-diction, inter-rogation, inter-position...). Cette ambivalence jonction/disjonction, le préfixe inter l’induit pour “interculturel”. Ce sont d’interpénétrations, d’interférences, d’interactions... que sont faits les contacts de cultures ; mais aussi d’interrogations, d’interruptions, d’interprétations... Dynamiques paradoxales que, au moins dans certaines circonstances, peut signifier le terme interculturel.

Aussi pouvons nous concevoir “l’interculturel” comme *l’ensemble des processus – psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels... – générés par les interactions de cultures, dans un rapport d’échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d’une relative identité culturelle des partenaires en relation.*

De modo que la definición de intercultural tiene dos perspectivas con las que cuento para la realización de este trabajo: por un lado, una perspectiva puramente descriptiva, esto es, con la que se define una interacción entre dos o más culturas; y, por otro, desde la acepción de objetivo, es decir, entendiendo interculturalidad como el logro de la unión entre una o varias culturas, logro que en el contexto de este trabajo, se ve reflejado en el plano estético. Siempre bajo el prisma paradójico que expone Clanet: interacción y al tiempo conservación de lo propio. De manera que se establece un sistema que va desde la ipseidad a la alteridad y viceversa en el plano individual, acompañado de todo el bagaje cultural.

Es innegable la importancia que para la literatura del siglo XX (y, evidentemente del XXI) ha tenido el intercambio de relaciones entre culturas. Una sociedad mundializada está expuesta todo el tiempo a este tipo de intercambios que están sobradamente reflejados en los textos literarios. Estos son simplemente un reflejo de la interculturalidad y la presente tesis va a analizar precisamente los

elementos que hacen de una serie de novelas parte de ese reflejo. Clanet (1990: 33-34) nos explica así el estado de relaciones en que nos encontramos inmersos y que aquí se pretende analizar en su vertiente literaria:

La perspective d'une société interculturelle apparaît comme une réponse aux ratés de la société actuelle. Que ce soit à partir de l'échec de la société coloniale, que ce soit à partir de difficultés d'intégration de communautés immigrées ou d'autres subcultures¹⁰, que ce soit, de manière plus générale, à partir du marasme engendré par la crise de la civilisation occidentale... se manifestent les nécessités, d'une part de la reconnaissance de l'existence de plusieurs cultures au sein d'une même entité politique, d'autre part la nécessité de l'instauration et du développement d'un "dialogue" entre ces cultures ; dialogue susceptible de sauvegarder, de manière paradoxale, unité et pluralisme et qui n'exclurait pas, bien sûr, les relations interculturelles entre entités politiques. Une société interculturelle n'est pas, ou pas seulement, un projet utopique ou humaniste en réponse aux difficultés du moment. Elle est d'abord une réponse réaliste aux butées auxquelles une socio-culture complexe se trouve confrontée.

Por todo esto considero importante emprender este tipo de trabajos que obvian la existencia de un canon nacional literario para acercarse a una realidad cada vez más extendida y compleja. La interculturalidad en literatura adquiere así el estatus científico dentro de las Humanidades necesario para poder contribuir al conocimiento lo más preciso posible de la realidad literaria de los siglos XX y XXI, realidades que sobrepasan las fronteras adquiridas por el ideario nacional romántico. Las bases analíticas para la consideración de la interculturalidad en el hecho literario han sido construidas por el profesor Chiellino y otros investigadores que han seguido sus pasos. En su conjunto de ensayos publicados en 2001 podemos encontrar de manera resumida las premisas que utilizo aquí para el análisis de la trayectoria estético-cultural de Agustín Gómez-Arcos. Chiellino sostiene que la novela intercultural contiene una serie de personajes o de narradores que rastrean sus memorias interculturales para transmitir las o preservarlas (Chiellino, 2001: 108). Esta perspectiva pone al investigador ante la búsqueda de aquellos elementos que

¹⁰ Clanet utiliza el término «subcultura» en referencia a minorías culturales insertas en una cultura mayoritaria.

funcionan como puntos de contacto entre las diferentes experiencias histórico-culturales del autor. Uno de esos elementos es, como adelantaba, la lengua; donde el escritor puede asimilarse a la alteridad o, por el contrario, mostrar la diferencia, en la lengua del otro, enriqueciendo esa misma lengua. Esa lengua enriquecida representa la alteridad total, lejos de la seguridad de la lengua materna. Como decía más arriba, Chiellino habla de «lengua latente» para definir la lengua que aparece subyacente en diversas formas a la lengua de escritura. Como se verá más adelante, Gómez-Arcos muestra en sus narraciones una latencia lingüística que es capaz de ser testigo de una tradición histórico-cultural del país de origen.

1.4. Metodología

En relación con la metodología, mi estudio se basa en el análisis de las novelas en cuanto a obras en una situación de desplazamiento, fuera del lugar de origen. De modo que el planteamiento base para el estudio de las novelas en cuanto a producto en el exilio consiste en la existencia de un triángulo donde se sitúa: primero, un autor con una lengua materna que conlleva todo un bagaje histórico-cultural, en este caso, la española; segundo, una novela en la lengua del país de destino, la francesa; tercero, un lector con una lengua, cultura, historia coincidentes con la lengua en que está escrita la novela; y cuarto, el contenido de las novelas, que puede estar relacionado con la cultura de origen y con la de destino, pero siempre desde un punto de vista externo. Por otro lado, sería interesante realizar un estudio sobre la difusión con la que cuenta una novela intercultural. Puede tratarse de una investigación demasiado alejada de la naturaleza de un estudio inmanentista, como el que aquí se pretende, pero no se puede dejar de mencionar ya que es parte importante del posible impacto de una obra de un autor que adopta la lengua del país de destino y muestra una intención dialógica. En este trabajo se realizarán algunos apuntes sobre este tema, ya que la recepción de algunas de las novelas, especialmente por la crítica, es determinante para entender la relación del autor con el lector de destino.

Así las cosas, es necesario tener en cuenta que la situación comunicativa expuesta nos lleva a considerar los elementos descritos por Chiellino (2001) como la lengua y cultura latentes. Resulta evidente pensar que en el proceso de creación estas obras están marcadas por esa cultura de origen que entra en contacto con la tradición cultural del país de acogida. De este modo se vislumbran elementos que están relacionados con la cultura de origen, y en muchos casos se ven incluso enfrentados a

los elementos culturales del país de acogida. De la misma forma nos encontramos con rastros de la lengua materna que impregnan la lengua de acogida. Uno de los objetivos del estudio al analizar obras interculturales es el de verificar la presencia de ambas lenguas y memorias se construyen en diferentes textos y autores» (Ruiz, 2011: «Cómo se comporta una lengua intercultural». ZIS, Universidad de Mainz.).

La elección de la lengua de escritura, la inserción de una lengua latente otra en dicha escritura, y la opción por construir una memoria «en conversación» por parte de un autor son muestras claras de las nuevas o viejas lealtades y pertenencias que forman el marco de su producción literaria. Para este estudio será interesante además ver cómo Gómez-Arcos construye en sus personajes esos mismos ejes de lealtad y pertenencia.

En el mismo orden de cosas, se exponen los elementos que tienen que ver, por un lado, con las lealtades o pertenencias de los personajes, entendiendo las primeras como una visión hacia el pasado, hacia la filiación o no filiación con el pasado, y las segundas, como proyecto de futuro, es decir, las direcciones vitales elegidas en cuanto individuo entre dos culturas¹¹.

Asimismo analizo los motivos centrales de las novelas con la intención de relacionarlos con los elementos interculturales que tienen que ver con la visión del autor, sobre todo, de la posibilidad de un diálogo intercultural y de la viabilidad de una sociedad donde se interrelacionan diferentes culturas. De este modo, en las conclusiones de la tesis se realiza una síntesis de las hipótesis que se desprenden del conjunto de novelas en cuanto al proyecto intercultural del autor en su narrativa francófona.

Partiendo de estas ideas que definen, por un lado, las peculiaridades de este tipo de obras y, por otro, los objetivos de un estudio centrado en los aspectos interculturales, se debe realizar un análisis inmanentista de la narración. Para ello voy a realizar una investigación que tiene que ver de manera más o menos estricta con las herramientas tradicionales de un estudio estructural. Se trata pues de un análisis de los elementos que estructuran la narración (argumento, narrador, cronotopo, personajes, elementos interpretativos) desde un punto de vista intercultural, para después analizar los elementos que son, bajo mi punto de vista, propios de una novela intercultural (los elementos de explicitud cultural y la

¹¹ Terminología expuesta por el profesor Chiellino en su conferencia impartida en la Universidad de Ausburgo en marzo de 2008. No publicada.

presencia del bilingüismo). Para finalizar con el análisis se realizarán unas conclusiones generales donde se establezca una relación entre todos los elementos estudiados con el fin de conseguir una línea de lectura que profundice en la obra en tanto obra dialógica, encrucijada entre varias tradiciones culturales.

2. BIOGRAFÍA, OBRA NARRATIVA Y CONTEXTO DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS

2.1. Biografía

Agustín Gómez-Arcos¹² nace en Enix, Almería¹³. El 15 de enero de 1933. De familia numerosa —es el menor de siete hermanos—, pobre y de tendencia ideológica republicana. Pastor de cabras y recolector de esparto de niño. Se dedica a leer todo lo que puede en sus ratos libres. Participa de las clases particulares que imparte el sacristán a cambio de aprender el catecismo y de ayudar en la celebración de la misa. Hasta que la familia vende la casa y se traslada a Almería, movida por la miseria de la posguerra en el campo. En Almería, Arcos cursa el bachillerato y conoce a Celia Viñas, profesora y poetisa que dirige el grupo de teatro del instituto y una revista poética: *El Sur*; en ambos proyectos participa Arcos. Viñas será la primera persona que descubre el talento del joven autor y le invita a seguir escribiendo. Gómez-Arcos reconoce, desde muy joven, la importancia de la literatura para conseguir la libertad. Sharon cita la siguiente declaración del autor al respecto: «Pour moi qui suis né dans une famille pratiquement analphabète, la lecture m’a permis d’accéder à la liberté. Je me souviens que j’ai une dette envers elle» (Feldman, 2002: 18)¹⁴.

Más tarde va a Barcelona, donde empieza su carrera de Derecho, la deja después de tres cursos. Empieza a introducirse en el mundo del teatro, su principal interés, y «participa activamente en grupos teatrales universitarios de Arte y Ensayo y de Cámara» (Heras, 1995: 22). Pero Madrid llama su atención: es consciente, sin duda, del centralismo que vive España a todos los niveles, también el cultural. Se traslada a la capital, como friega platos, pero ante todo como futuro dramaturgo, entregado por completo a la actividad teatral. Empieza a escribir teatro, antes ya

¹² Utilizo esta transcripción del nombre del autor por tratarse del término medio entre su nombre plenamente en español (Agustín Gómez Arcos) y su nombre en francés (Agustin Gomez-Arcos). Molina Romero (2003: 73) dice que Arcos utiliza la versión francesa, sistema de un solo apellido, de manera que se adapta así a la cultura de destino; pero el autor ya había usado esa versión sintética de su apellido antes de vivir en Francia, en la publicación de su poemario *Ocasión de paganismo* y en la carta que envía al Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga (véase Anexo 8.1.b). De manera que no podemos hablar de una adaptación a través del nombre seguida a su transformación en escritor francés. Aunque, por el hecho de la coincidencia entre la forma de escribir su nombre y la tradición francesa, se puede decir que Gómez-Arcos mantiene esa fórmula que se adapta al país de destino.

¹³ Los datos biográficos que apporto están extraídos de los trabajos de J. Heras, S. G. Feldman, varias entrevistas del autor y algunos referidos personalmente por A. Duque, amigo del autor.

¹⁴ Cita original en CANAVAGGIO, Jean; «Un homme de caractère: Agustin Gomez-Arcos ce soir sur A2», *Panorama du Médecin*, p.21, 5 de octubre de 1990.

había escrito relatos (gana con *El último cristo* el Premio Nacional de Narrativa Breve); escribe una novela, *El pan*, finalista del Primer Premio Formentor de Seix y Barral, aunque inédita¹⁵; y poesía: publicará en edición restringida el poemario *Ocasión de paganismo*¹⁶, y participará en la revista *Poesía Española*. Antes de la publicación de *Diálogos de la herejía* en *Primer Acto* (1964)¹⁷ había escrito, según José Heras (1995: 24), las siguientes piezas teatrales ordenadas cronológicamente: «*Doña Frivolidad, Unos muertos perdidos, Verano, Historia privada de un pequeño pueblo, Elecciones generales, Fedra en el Sur, El tribunal, Diálogos de la Herejía, Prometeo Jiménez revolucionario, El salón, Los gatos y Balada matrimonial*». También participa en una comedia musical, junto a Enrique Ortenbach y Adolfo Waitzman, compone *El rapto de las sirenas*, obra también inédita.

Su teatro empieza a ser reconocido y, al mismo tiempo, atacado por la censura franquista. *Elecciones generales* —basada en *Las almas muertas* de Gógol— resulta ganadora del Primer Festival Nacional de Teatro Nuevo; estrenada el día 3 de abril de 1960 en el Colegio Mayor de Santa María, en ella cabe destacar la participación de Alfredo Landa. Esta obra presagia la buena acogida del autor por el mundo del teatro, aunque también llama la atención de la censura y los mecanismos de represión. Alfredo Marquerie, autor y crítico, comentaba en *ABC*:

La noble visión de la arquitectura escénica, del juego de personajes, de la armonía y de la resolución de los problemas escénicos, de la ironía y de la fantasía, y sobre todo un dominio absoluto del diálogo y del lenguaje, entre popular y poético. (1960: 63)

En esta época, Arcos hace adaptaciones de obras francesas: *La folle de Chaillot* e *Intermezzo* de Jean Giraudoux y *La révélation* de René-Jean Clot. Tiene un buen conocimiento del francés literario: lee literatura francesa desde muy joven. En el año 1962 queda finalista del Premio Nacional Calderón de la Barca y recibe el Premio Lope de Vega, el más prestigioso premio de dramaturgia español, con su obra

¹⁵ Según Feldman y Antonio Duque, esta novela será reescrita por el autor en francés, se trata de *L'enfant pain* (1983), traducida, recientemente al español (2007). *El pan* es una novela de juventud, la escribirá durante el servicio militar en la Seo de Urgel.

¹⁶ También escrita en la Seo de Urgel, exactamente en 1956. Ahora se puede leer este poemario en la edición de Cabaret Voltaire y el Instituto de Estudios Almerienses.

¹⁷ Versión del texto cortada para que pasase la censura según declara el propio autor en la entrevista que ofrece a Sharon Feldman (2002: 180).

Diálogos de la herejía; pero la censura lo deja desierto. La obra se estrena en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1964, con innumerables cortes, según el autor. También fue publicada en *Primer Acto*¹⁸, revista teatral contestataria e introductora de la mejor dramaturgia internacional que hoy día continúa publicándose. De esta forma, Arcos se perfila como una de las mejores promesas dramáticas de la época. En *Primer Acto* se elogia la obra de Gómez-Arcos como «probablemente la mejor escrita y la de contenido más rico y complejo»¹⁹ de entre las de los autores noveles de ese momento, entre otros elogios entusiastas que auguran un futuro dramático inmejorable para el autor.

Agustín Gómez-Arcos siguió escribiendo teatro. La mayoría de sus obras no pasaron del manuscrito o de alguna que otra lectura dramatizada entre amigos. El autor escribe unas catorce obras, según José Heras. *Los gatos* fue estrenada en el Teatro Marquina de Madrid en el 65, pero, como la anterior, «a fuerza de arreglos y cortes», según Heras (1995: 26). El mismo año queda finalista del Lope de Vega con su obra *Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas*. El primer premio, que sin duda le pertenecía, quedó desierto por miedo a la censura. No fue estrenada por las mismas razones. Arcos invertirá el dinero del *accesit* para escapar de la falta de libertad.

Como se ve, hasta este momento de su vida, Arcos es un escritor marginalizado por el Estado²⁰. Su literatura no tiene cabida en el franquismo y el sistema autoritario se encargó de apartarlo. A pesar de la aparente relajación de la censura a manos de Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo en 1962, la situación es insostenible, sobre todo para el teatro²¹. Pero no solo eso, además, el ambiente general no era muy halagüeño para la cultura, en gran medida monopolizada por sectores adictos al régimen. En especial el mundo de las tablas: la cartelera madrileña soportaba muy mal las novedades, sobre todo la de los jóvenes escritores, en su mayoría críticos con el sistema dictatorial. Arcos conoce las posibilidades que tiene. Es evidente, por las necesidades de expresar sus críticas en libertad que se observan en su narrativa francesa, que no era un autor dispuesto a claudicar ante la censura, la corriente artística establecida o el «posibilismo» dentro

¹⁸ *Primer Acto*, nº54, junio de 1964.

¹⁹ (*Ibidem*)

²⁰ En el Anexo 8.1.a del trabajo adjunto dos de las cartas que el Ministerio de Información y Turismo envió al autor anunciando la censura total de dos versiones de una de sus obras de teatro.

²¹ En el apartado siguiente de este estudio apuntaré algunas nociones sobre el funcionamiento de la censura de la época para el teatro.

de la dictadura de Franco. Cuando ve una oportunidad, sale de España. En 1966 va a Londres motivado por su amigo y actor Antonio Duque, que ya estaba en la capital inglesa, ciudad con un gran prestigio teatral para los españoles del momento.²² Heras explica que la principal razón de su autoexilio es el ansia de libertad. Esto se evidencia en la producción francesa del autor y, en especial, en *L'agneau carnivore*. Más adelante, cuando me adentre en el análisis de sus novelas se verá cómo esta ansia de libertad se ve colmada en muchos aspectos a través de su narrativa francesa. Al mismo tiempo, esa libertad creadora está totalmente ligada al hecho de escribir en la *destierra*, no solo fuera del ámbito de un estado dictatorial, sino que también lejos de un público y lengua cercanos. La situación política de España es, como se puede observar, de suma importancia para entender al autor; por eso, dedicaré unas páginas a explicarla. Aunque el exilio de Arcos no está relacionado con cuestiones estrictamente políticas: no fue militante de ningún partido clandestino ni fue perseguido directamente por sus ideas. Su obra, como ya he dicho, sí fue perseguida, prohibida.

En Londres seguirá con trabajos precarios, intenta aprender la lengua y hacerse un círculo de amigos en el mundillo teatral. Según Duque, la vida en Londres no daba los frutos esperados. Según Sharon,

En un determinado momento, el National Theatre de Londres organizó una lectura de su obra pero luego Kenneth Tynan —en aquel entonces director adjunto del teatro— informó a Gómez-Arcos, casi de forma profética, que el suyo era un teatro que se entendería mejor pasados veinte años. (2002: 22)

Tras dos años en Londres parte a París, otra vez inducido por Duque, justo después de Mayo del 68. En París es donde encontró su definitivo camino literario, pero no sin pasar por las asperezas del exilio y la adaptación lingüística.

Desde que fui pastor de cabras, en un pequeño pueblo de Almería, hasta ser considerado como un escritor francés, pasando por mis etapas como cocinero o friega platos o como contable en un local público de París. No respondían esas actividades a mi afán por construirme una biografía o a mi deseo de aventura, sino que simplemente esas dedicaciones me servían para vivir. No me divertía

²² Arcos escribe una carta al ministro Fraga antes de marcharse para hacer constar que el país perdía a uno de sus jóvenes escritores. En el Anexo 8.1.b adjunto una copia de esa carta cedida por A. Duque.

nada de eso, como no me divirtió marcharme de España ni enmudecer como escritor durante nueve años para aprender otra lengua. (Introducción a *El niño pan*, M. Carmen Molina Romero)²³

Más adelante explicaré *grosso modo* el París que encontró Arcos a su llegada. Pero es importante señalar aquí la fertilidad artística que campaba en la *ciudad de la luz*. Tras las revueltas del 68, la ciudad mantenía aún el ambiente impulsado por el lema *L'imagination au pouvoir*. Por lo que se refiere al teatro, principal interés del autor cuando llega a capital francesa, la escena ha sufrido cambios importantes gracias al teatro combativo que explotó en el 68. Compañías como el Living Theatre y el Théâtre du Soleil, cuestionan tanto la estructura propia del teatro, en la estética y en la organización interna, como el orden social establecido. Arcos asistió a muchos espectáculos en París, tanto de compañías residentes como internacionales. Esto debió de influirle mucho. El teatro que se veía en París era el teatro más vanguardista del momento. Según Sharon, Arcos pudo ver obras de todos los autores relacionados con el teatro del absurdo, como Ionesco y Beckett; por otra parte, Jean Genet era una referencia para Arcos, incluso antes de salir de España, en París pudo ver montajes de obras del autor. Sharon explica:

Aunque se hace difícil valorar hasta qué punto su contacto con la obra dramática y narrativa de Genet pudo tener consecuencias en la suya, hay indudablemente muchos puntos de correspondencia entre los dos escritores, sobre todo, en el uso que hacen del ritual como una manera de desafiar conceptos convencionalmente aceptados de lo sagrado, la identidad y la autenticidad. (2002: 23)

En París consigue un trabajo de camarero y contable en el Café-théâtre de l'Odéon, café regentado por otro exiliado español. El café-teatro llegó a ser un fenómeno importante en esos años. Los autores más jóvenes tenían la oportunidad de mostrar su material dramatúrgico en un ambiente bastante relajado. Arcos se hace un hueco en este teatro. Miguel Arocena, el gerente del Café-théâtre de l'Odéon, le propone que escriba dos piezas cortas para mostrar su obra al público francés. Así lo hace. Escribe *Pre-papá* y *Mi querido Alberto* (*Pré-papa* —publicada en *L'Avant-*

²³ Romero extrae esta cita de: Cruz, Juan; «El español Gómez-Arcos, *escritor francés* a pesar suyo», *El País*, 13-18-1980.

Scène, nº 434— y *Et si on aboyait?*), las traduce al francés una actriz belga amiga suya, Rachel Salik. Estas obras se representan en el 69. Pasará cuatro años trabajando en cafés-teatro. En ese tiempo escribirá *Sentencia dictada contra P y J* (1970) e *Interview de Mrs. Smith por sus fantasmas* (1972). En el año 73, en el Odeon, se reponen sus obras *Pré-papa* y *Et si on aboyait?* En el momento de la representación un editor de Stock está en la sala:

Il a énormément aimé. Il a demandé si l'auteur était en France. C'est à moi qu'il a posé la question parce que c'était moi qui faisais de serveur dans la salle de ce café-théâtre. J'ai dit: «Oui, il est en France, vous l'avez devant vous.» —«Ah, c'est vous.» —«Oui.» —«Bon.» On a parlé. Il m'a demandé d'écrire un livre et l'écrire en français. J'ai pensé qu'il était fou. Evidemment, écrire un roman et l'écrire en français, c'était un peu trop pour moi parce que, des romans, je n'en avais écrit qu'un quand j'étais très jeune (Se refiere a *El pan*, antes mencionada) [...]. Donc, j'ai dit: «Mais vous êtes fou.» Et il m'a dit: «Non, je ne suis pas fou. Vous l'écrivez, et après, on verra.» Comme il m'a donné un à valoir, j'ai pensé qu'il y croyait, et donc, je me suis dit: S'il y croit, pourquoi ne pas le faire? Je suis parti en Grèce, c'était mon premier voyage, et j'ai écrit *L'Agneau carnivore*²⁴. Il a très, très bien marché et c'est à partir de là, tout ce que j'ai écrit, je l'ai écrit en langue française. (Kohut, 1983:134)

En una entrevista anterior, realizada por José Monleón en *Triunfo* (2.7.1977: 44-45), Arcos expone los hechos de otra forma, posiblemente de manera más matizada:

Un día me llamaron de una editorial —yo tenía por entonces dos obritas en un café-teatro— para que hiciera una serie de informes sobre varios textos en español [...]. Los escribí en francés y, algunos días después, me volvieron a llamar. Me dijeron que, puesto que ya sabía escribir en francés, que les preparara un libro. A mí nunca me había pasado esa idea por la cabeza, pero, naturalmente, acepté. Luego supe el origen del encargo. Por Madrid había pasado un profesor norteamericano, en cuyas manos cayó el texto de la única novela que yo había escrito en español²⁵, que estaba prohibida, y sobre la cual hizo una tesis de doctorado. Esta tesis llegó al grupo editorial Hachette a través

²⁴ Esta novela se publica en 1975.

²⁵ Se refiere a *El pan*, novela ya citada.

de un intercambio cultural; los editores relacionaron mi nombre con el autor de dos obras de café-teatro y me pidieron el informe. Así que fue un hecho providencial. Escribí *El cordero carnívoro* [...].

Así es como comienza la carrera narrativa francesa de Agustín Gómez-Arcos. Después de esta novela escribirá quince más, dos aún inéditas. Pasó toda su vida escribiendo, en francés y en español. Su obra recibió muchos premios, entre otros, el Premio Hermès (1975) con *L'agneau carnivore*, ya mencionado; el Premio Livre Inter (1977), el premio Roland Dorgelès (1978) y el premio Thyde-Monnier de la Société des Gens de Lettres (1978), con *Ana Non*²⁶; y dos veces finalista del Goncourt, con *Scène de chasse (furtive)* (1978) y *Un oiseau brulé vif* (1984). Hizo la traducción al castellano de dos novelas en francés: *L'Aveuglon (Marruecos)* y *Un oiseau brulé vif (Un pájaro quemado vivo)*; además, en 1985 fue condecorado con la Medalla de Oficial de las Artes y las Letras. Hasta la fecha, esas fueron sus dos únicas novelas que se podía leer en español. Como dije más arriba, *L'Enfant pain (El niño pan)* ha sido traducida por M. Carmen Molina Romero y publicada en la editorial Cabaret Voltaire. Unos meses más tarde, y en la misma editorial, se publica *El cordero carnívoro*, traducida por Adoración Elvira Rodríguez. Esta misma traductora se encargará de la traslación al castellano de dos obras más: *Ana no* y *La enmilagrada*. Además, la editorial publica su poesía completa. Según la traductora de *El niño pan*, Agustín Gómez-Arcos se reservó en vida el derecho de traducción de sus obras al castellano, de manera que las obras autotraducidas por Arcos son realmente una adaptación al castellano y al público español, no exactamente una traducción; Molina habla de una «reescritura» en su prólogo a *El niño pan*.

Con su producción literaria francesa, Arcos encuentra la libertad de expresión. Cuenta una anécdota, de sus inicios, que me parece muy importante para entender lo que supuso para él escribir en Francia, y más tarde en francés.

Nos pusimos a ensayarlas —porque monté yo mismo las obras— (se refiere a *Pré-papa* y *Et si on aboyait?*) y ya cuando el espectáculo estaba preparado, yo le pregunté a este hombre que dirigía el café-teatro, «Bueno, y ahora, ¿Cuándo viene la censura?», ¿Comprendes? Ya estaba esperando a que viniera alguien de

²⁶ Existe una versión en tele-film de esta novela realizado en 1985 por Jean Prat, con Germaine Montero y Roger Ibáñez como protagonistas, con músicas de Paco Ibáñez.

una institución oficial para saber si aquello podía representarse o no, y entonces me dijo, «Pues, estás loco. Aquí no existe eso» Eso ya fue el *déclat*... Por primera vez estuve en contacto directo con la impunidad de las cosas y me parecía maravilloso. (Gabriel Núñez, ed.: 1999)

Agustín Gómez-Arcos regresará a España en el año 77, pero no para quedarse. Desde ese año visita Madrid, ciudad en la que mantuvo muchos contactos, cada verano. La transición democrática no consiguió recuperar del todo al autor. Las dos novelas que autotradujo al español pasaron casi desapercibidas. Las editoriales españolas no apostaron por su narrativa más contundente, prueba de ello es que no se tradujeran *L'agneau carnivore* ni *Ana Non*, grandes éxitos en Francia. Más tarde, a principios de los noventa, el entendimiento del autor con la directora de teatro Carme Portaceli y el apoyo del Ministerio de Cultura y otras instituciones, consiguen que el teatro de Arcos reaparezca en la escena española. Tres de sus obras fueron montadas y estrenadas en varios escenarios; también hubo publicaciones: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972), producción de 1992, publicada por el Centro de Documentación Teatral el mismo año; *Los gatos* (1963), producción de 1994 y publicada por la SGAE el mismo año; *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1966), producción de 1994-1995, publicada por el CDN el mismo año.

Agustín Gómez-Arcos muere en París el 20 de marzo de 1998. Su cuerpo reposa en el cementerio de Montmatre, barrio donde vivió la mayor parte de su vida.

2.2. Obra narrativa de Agustín Gómez-Arcos

La intención de este apartado es la de ofrecer una panorámica de la obra narrativa del autor, de modo que se puedan situar de manera exacta las obras que pormenorizadamente se analizan en el presente trabajo. Para ello, expondré en un primer término el argumento de las obras del autor que no aparecen analizadas aquí, siguiendo el orden cronológico de su composición. En un segundo término, haré una breve relación de los temas obsesivos que aparecen en la narrativa del autor y no son analizados de manera profunda en este trabajo, que sin duda merecerían un análisis más detallado si no fuera por los requisitos de extensión lógicos a una tesis. De esta forma, el lector podrá contar con un recorrido por la evolución de la obra de Arcos y con elementos de análisis a los que otros autores han dedicado algunas páginas y que son susceptibles de futuros trabajos sobre la narrativa de Arcos olvidada para la

crítica. La mayor parte de las novelas del autor no han sido objeto de estudio alguno, de modo que se abre aquí una vía de investigación interesante, ya sea tomando como base metodológica aportada por este trabajo o a partir de otras perspectivas de análisis. En cualquier caso, en estas páginas me centro en una serie de novelas que suponen hitos narrativos en el proceso creativo del autor en cuanto a una expresión literaria intercultural, muestra de la situación de creación tan especial que ya describiera al principio.

El autor de Almería escribe en total dieciséis novelas²⁷. *L'agneau carnivore* es la primera de ellas, cuyo estudio será abordado con detalle en el capítulo siguiente. En segundo lugar escribe *María Republica*. Esta novela contiene algunos elementos comunes con la primera obra de Arcos que muestran las obsesiones del autor en sus primeros años como escritor de novelas en francés. En ella encontramos de nuevo el espíritu reivindicativo de la memoria de España y la animadversión hacia el régimen franquista que está presente en *L'agneau carnivore*. Se narra la historia de María República Gómez-Arcos, hija de anarquistas asesinados por los franquistas, que acaba siendo prostituta. La tía de la protagonista es una rica adicta al régimen, que no ayudó a su sobrina en los peores momentos. Pero sí acogió a su hermano pequeño e hizo de él un sacerdote conservador y ambicioso que pretende ser obispo en Roma. La tía, después de una ley que prohíbe la prostitución en España, lleva a la chica a un convento, donde pretenden reformarla. El lugar es una alegoría del franquismo, donde la madre superiora rige a las monjas de manera brutal desde su celda de terciopelo y borracha de champán. María adopta las normas del convento, pero con el fin de vengarse. Al final quema el convento, con una reivindicación explícita de la República por la que lucharon sus padres. María muere en el incendio después de haber soltado a un canario que, encadenado, ha simbolizado en toda la novela la falta de libertad.

Más tarde publica una de sus novelas más exitosas, *Ana Non*. En esta novela, la memoria sobre la represión del franquismo y los estragos de la Guerra Civil vuelven a estar presentes. La narración cuenta el periplo de una anciana hacia el norte de España y hacia la muerte. Narrada desde una tercera persona, al modo de “narrador con”, se muestran todos los elementos perversos del régimen franquista. Ana Paucha, que vive en un pueblo costero de Andalucía, pierde a dos de sus tres

²⁷ Véase bibliografía. No expongo el argumento de las novelas estudiadas en este trabajo ya que lo hago en sus correspondientes apartados.

hijos y a su marido en la Guerra Civil; el tercer hijo, el pequeño, Jesús, es encarcelado a perpetuidad en el norte del país. Cuando la muerte se acerca, aparece en la novela como voz que habla a la protagonista, siente la necesidad de ir a ver a su hijo. No tiene dinero para el viaje, decide hacerlo a pie, siguiendo las vías del tren. Conoce a un ciego que, al modo de Tiresias o Max Estrella, ve más que la mayoría, y es a través de él que Ana verá la España franquista. Al final, le comunican en la cárcel que su hijo ha muerto y ella sucumbe sobre la fosa donde el pequeño está enterrado.

La acción de *Scène de chasse (furtive)* también transcurre en España. Es una narración que pretende mostrar la tortura como forma de represión durante el franquismo, pero con un claro valor universalizador. Se celebra el funeral de Germán Enríquez, jefe de la policía, que ha muerto asesinado. Los allegados están felices. La viuda queda libre para disfrutar de las riquezas conseguidas por el difunto. El médico amigo ya no deberá realizar falsos certificados de fallecimientos provocados por el maltrato de los policías. También está Teresa, obrera torturada por el difunto mientras estaba embarazada y que salvó la vida de milagro. Este personaje espera la madurez de su hijo para que sea el vengador del criminal asesino y torturador. Él es quien lo mata a los diecinueve años.

Pré-papa ou Roman de fées, por el contrario, no se desarrolla en el país de origen de Arcos. Es una narración de una novela de ciencia ficción que parte de una obra breve de teatro escrita mucho antes por el autor y representada en el Café-Théâtre de l'Odéon. Se sitúa en París, en el futuro, se muestra la decadencia del mundo actual y la robotización y falta de libertad de un futuro amenazado por la destrucción. Los protagonistas son una pareja, un americano y una parisina, los Ferguson. Quieren tener un hijo y es él quien queda embarazado. Se convierte así en una esperanza para el futuro de la humanidad: en su interior se gesta un ser que podrá fundar un nuevo mundo. John Ferguson se marchará a la estación espacial para apartar a su hijo de la Tierra decadente. Su descendencia, a modo de un nuevo mesías, creará la raza humana del futuro, en el espacio. Se muestra aquí, como sucede en otras novelas del autor, una suerte de génesis que inaugura un estado cultural nuevo.

Con *L'enfant miraculée* Arcos vuelve a su tierra natal. La novela se sitúa en un pequeño pueblo del sur de España. El espacio narrativo se centra en la vida de la casa más rica del pueblo, de los terratenientes. Esta casa está regida por el férreo

matriarcado de Soledad Cuervo. Juliana, su nieta y protagonista, sufre un intento de violación el día de su duodécimo aniversario, grita y no llega a perder la virginidad. Los beatos del pueblo la convierten en una enmilagrada, mientras ella sufre el recuerdo de esa noche, la denuncia en la capital, el juicio, donde descubre el verdadero poder de los hombres, que la humillan, frente a las mujeres. La chica rumia durante años una venganza hacia el sexo contrario mientras adopta con aparente convencimiento su papel de santa. Al final ofende al pueblo burlándose de la patrona y se escapa con un feriante, al que castra y deja muerto en medio de un paraje yermo almeriense. Luego parte a la ciudad portuaria donde vislumbra la posibilidad de partir, de embarcarse a cualquier parte.

Más tarde, el autor de Almería publica *L'enfant pain*, la traducción y adaptación de la novela que escribiera el autor en su juventud y que está inédita: *El pan*. Este hecho es sumamente significativo pues no se encuentra en ella la desgarradora libertad que caracteriza las demás novelas del autor. Arcos ha confesado en más de una ocasión que esta es su novela más autobiográfica. Se describe a modo de pinceladas todo lo que rodea las vivencias de un niño hijo de republicanos justo después de la Guerra Civil, en su sexto año de vida. Pero la memoria no es lineal. Las diferentes situaciones que el niño experimenta le remiten al recuerdo más reciente, a la época de la II República. De esta manera, la novela se encauza en dos sentidos bien definidos. La reconstrucción de la memoria selecciona las vivencias más significativas para el niño en esos dos momentos de su vida. El tiempo del pan y el tiempo del hambre, el tiempo de las melopeas caseras y el tiempo del silencio. El sentido comparativo reconstruye la tragedia de la guerra fratricida y sus consecuencias. Como se desprende de esta novela, la preocupación por recuperar la memoria de los perdedores, esa memoria silenciada durante el franquismo ya estaba presente en el autor mucho antes de su partida al país vecino. Esta preocupación seguirá con el autor hasta el final de sus días, como se verá en el análisis de su última novela, escrita entre 1996 y 1997.

La narración de Gómez-Arcos continua desarrollándose en su país de origen con *Un oiseau brûlé vif*. De nuevo se centra en la España franquista, pero en este caso se trata del final de la dictadura y de la incipiente democracia. La narración se centra en Paula Pinzón, hija de un militar franquista. Este personaje vive encerrado en el pasado, lucha contra la evolución que vive el país. En la casa, guarda un lugar sagrado dedicado a su difunta madre, reproduciendo los aires aristocráticos que la

caracterizaban. La Roja, criada de la casa, personaje sumido en el silencio impuesto por los vencedores de la guerra, aparece como contrapunto a la protagonista. El pájaro de la Roja, de nuevo símbolo de libertad, acaba en las llamas de la chimenea de manos de Paula, atacada por la rabia de un canto libre en su propia casa.

Con *Bestiaire* la narrativa de Arcos da un giro total: la novela se centra en la Francia contemporánea del autor, después de casi veinte años en el país vecino, Arcos se centra en la Francia que vive y que no le gusta, como veremos en el análisis detallado de esta novela que realizo en el capítulo 4.

L'homme à genoux se desarrolla de nuevo en España. En la España democrática, contemporánea a la escritura de la novela. Narra aquí la historia de un minero del norte, bisexual enamorado de Fermín, compañero desde la infancia. El protagonista, movido por las convenciones sociales, acaba casado con una chica, amiga de ambos, con la que tiene un hijo. Fermín muere en la mina. El protagonista emigra al sur para buscar trabajo y huir del dolor que le acecha en el norte. Como un Lazarillo de Tormes, pasa de amo en amo, donde se muestran la explotación y la miseria de un país en crisis, con un alto nivel de paro. Al final se ve obligado a pedir de rodillas en Madrid. Después de ver cómo su vida se consume en la humillación de la mendicidad, se suicida arrojándose desde el viaducto.

En *L'aveuglon*, el autor almeriense tantea un espacio que se repetirá más adelante: Marruecos. Este país del Magreb le proporciona una suerte de aproximación a la Almería que él viviera de niño, donde se muestra la miseria y la falta de libertad. El Sur, como espacio de estas características aparecerá aludido en otras novelas y tematizado en dos más. Aquí se narra la historia de Marruecos, un chico del norte del país, casi ciego, que es expulsado de la familia por su padrastro y emprende un viaje a Marrakech, donde le espera un pariente. Allí vivirá en la miseria y la mendicidad y buscará una solución, una operación muy costosa, para volver a ver. De nuevo se muestran los matices de la miseria a través de un ciego. Al final consigue operarse de las cataratas con la ayuda de una mujer francesa, Mlle Sabine, quien lo ve como el ser más bello del mundo, como lo es también su país, del que toma el nombre.

Francia vuelve a estar en el centro de una novela de Arcos con *Mère Justice*, como sucediera en *Bestiaire*. Y del mismo modo, como se verá en análisis de *Bestiaire*, para criticar la deriva racista que observa en la sociedad de su país de acogida. Trata la narración el dilema que se presenta entre la necesidad de justicia

personal y la aceptación de la justicia institucional, en este caso claramente marcada por un cariz xenófobo. La protagonista decide vengar el asesinato de su hijo, un chico negro, fruto de la relación con un inmigrante ilegal, expulsado del país antes del parto. El asesino es un niño francés «*de souche*» que queda libre al poco de ser encarcelado. Se nos muestra la familia de la protagonista, una madre déspota, afiliada y activista del Front National, quien rechaza a su nieto por el color de su piel y un padre pasivo, que tiene amigos inmigrantes, abierto al otro. La *madre-justicia* recorre París con una pistola en el bolso, se muestran las desigualdades de la ciudad de la luz, la exclusión de los más pobres, de los inmigrantes y la ostentosa riqueza de los más adinerados, en los barrios de lujo. La protagonista acomete su crimen vengativo, arrepentida en el mismo momento del disparo.

En el caso de *La femme d'emprun*, Arcos refleja su propio recorrido vital: un personaje de origen español que pasa por Londres y París. La narración se centra en José, también llamado Pepito o Pepi. Se trata de un chico homosexual de Almería, hijo de un general que ha ganado la guerra. Su madre muere cuando aún es muy niño, no tiene recuerdos de ella. En casa vive su tía, que desde muy joven, está relacionada con su padre, pero sin contraer matrimonio; la chica es muy liberal, confidente de Pepito. En casa sirve un militar, Teo, con quien el chico tiene una relación: todas las noches, se viste de su madre y en la habitación de la difunta recibe al joven militar. Hasta que Teo se licencia y vuelve a sus tierras del norte. La tía está relacionada con un socialista barbudo, casado, un enemigo del general.

Pepi decide irse del país tras un percance con el hijo de otro general para el que trabaja en el servicio militar; su padre lo rechaza, mientras que su tía, para su desengaño, lo abandona. Se va a Londres, luego a París, donde le espera Claudette, un travesti que lo introduce en el mundo aristocrático. En este ambiente conoce la posibilidad de cambiarse de sexo, lo acaba haciendo. Decide ir a Madrid. Su padre muere y va al entierro. Allí ve a Teo, habla con él, está divorciado y dice que es ella su único amor. Vuelven a la casa, a la relación de la habitación de la difunta madre, en un dulce amor. En esta novela se mezclan la memoria, la relación con el otro y la transexualidad como la llegada al propio cuerpo.

Con *L'ange de chair*, Arcos vuelve a explorar un espacio nuevo: Atenas, la ciudad donde escribe varias de sus narraciones. El análisis de esta novela ocupará el capítulo 5 de esta tesis.

Por último nos encontramos con las dos novelas inéditas del autor de Enix: *Prédateurs d'enfance* y *Feu grand-père*, esta última será analizada en el capítulo 6. En la primera, Arcos vuelve a Marruecos. Se trata de una narración picaresca en primera persona. Un chico pobre, expulsado de la tutela de su tía junto a su prima Meryem, su única familia y con quien comparte buena parte de sus infortunios. Asimismo, esta novela se desarrolla en parte en Marrakech, ciudad donde también se desarrolla *L'aveuglon*. El chico, de quien nunca sabremos el nombre (como es costumbre en Arcos, la falta de identidad personal en pos de una universalización), está en un centro de menores, junto a su prima, por robo. En el centro pasa a servir en la casa del director, donde se observa la ostentación de su poder y riqueza mientras los internos viven miserablemente. El director ha amasado dicho patrimonio del trabajo en los campos de olivos de los internos —no retribuido—, y de los vigilantes del centro —pagados por el Estado—. Los niños realizan además otros trabajos a favor del director y su familia. El director elige a un chico joven para servirle con el fin de abusar de él sexualmente, así es como pasa el protagonista sus primeros meses en el centro: violado todas las noches y entre los lujos de la casa del director. Su prima sirve en la tienda de la hermana del director, donde el patrón acaba por abusar de ella. El chico es expulsado de la casa del director en el momento en que crece y es reemplazado por otro niño. En ese momento pasa a servir en la misma tienda que su prima, motivado por la violación que ha sufrido esta y su promesa de vengarla. Con ellos está Ali la Chaisse, un chico enamorado de Meryem. Un día, los primos deciden robar a los amos y escaparse. Son atrapados en seguida. El niño, por parecer ya un adulto, con solo quince años, es llevado a una prisión del desierto. La niña se queda de nuevo al servicio de la tienda de alfombras, junto a Ali. En la cárcel el chico es explotado sexualmente por sus compañeros de celda, a los que describe. Lo venden a la sección política de la cárcel, a los presos políticos. Karuchi, un viejo judío comunista es quien lo compra, pues quiere compartir con el chico sus conocimientos. Es así como el protagonista aprende a escribir y a leer, momento en el que decide escribir sus memorias. Aprende también muchas cosas sobre el mundo, sobre el comunismo y acaba asimilando las ideas revolucionarias de su nuevo maestro. Del mismo modo que sucedía en el centro de menores, también el director de la cárcel vive en una casa llena de lujos. Hacia el final de la novela, las autoridades de la prisión le piden al chico que sea su confidente en cuanto a las maniobras de los presos políticos, pero el protagonista renuncia a ser un chivato, y los matones lo

devuelven a su celda de origen. Allí se plantea otra vez su venta y alquiler a otros presos para ser violado. Pero en ese momento recibe una visita, se trata de Ali, viene a contarle que su prima Meryem ha muerto, que había quedado embarazada del cuñado del director del centro de menores, que todo el mundo la repudiaba, que la hermana del director la maltrataba, y que finalmente se fue a la pared donde los primos se solían ver por las noches en el centro de menores, se provocó un aborto y murió desangrada. Ali promete matar al vendedor de alfombras. El protagonista vomita y lo devuelven a su celda. La novela acaba en el momento en que el protagonista decide ser un traidor, delatar a los políticos, tomar como única misión la de odiar al mundo, a los humanos.

A través de estos argumentos se pueden observar en la narrativa del autor de Enix algunos elementos que se repiten y que forman parte de su universo novelístico. Si bien en la presente tesis me centro en la configuración intercultural (o no) del proyecto estético de Gómez-Arcos, hay otros elementos de suma importancia para entender la narrativa de Agustín Gómez-Arcos. Ya en la *memoire de maîtrise* de Ricard Ripoll²⁸, en 1982, donde se estudia *Ana Non*, el investigador catalán nos ofrece algunos temas obsesivos de Arcos que se irán repitiendo a lo largo de su trayectoria como escritor en francés. Los temas que refleja este autor son (Ripoll, 1985: 88-97): la imagen del padre edípica o padre ausente, el retorno a los orígenes —tema que se verá reflejado en el análisis intercultural de este trabajo—, la exclusión de los perdedores de la Guerra Civil, la memoria —que tiene un reflejo explícito en la última novela del autor—, la venganza que según Ripoll «pour Gomez-Arcos répond directement à l'exclusion pratiquée par le franquisme». A estos temas podemos añadir las cuestiones ideológicas, muy presentes en las novelas del autor, reflejadas de manera concreta en el estudio de Hervás (2005) sobre el anarquismo estético en *L'agneau carnivore*. Del mismo modo que las novelas del autor pueden ser vistas desde un punto de vista psicoanalítico sobre el que no profundizo en este trabajo: el padre edípico, la identificación con la madre, el narcisismo²⁹, etc. Otro tema recurrente es la homosexualidad.

²⁸ Texto no publicado, cedido por su autor. Ver bibliografía.

²⁹ Analizado por Gascón Vera (1992).

Estos son algunos de los temas que se repiten en las novelas del autor de Almería. En este trabajo se trata de manera somera alguno de ellos, siempre con la vista puesta en la propuesta de análisis intercultural que aquí se pretende.

2.3. La España que deja Arcos

Como decía más arriba, me parece imprescindible constatar algunos aspectos de la vida política, social y cultural de la España que tuvo que abandonar Arcos. Para entender la necesidad del exilio como única vía de creación en libertad es necesario entender aquella España en la que Arcos comienza a escribir y a ser reconocido, al mismo tiempo que acosado por la censura franquista. Arcos se va de España en el año 1966, cuando ya había probado suerte con la poesía, el cuento, la novela y, sobre todo, el teatro. Ya he señalado, en la biografía del autor, las dificultades que tuvo a la hora de ver sus obras en escena. Ahora, pretendo analizar el contexto que rodea la primera producción del autor.

Los años 50 están marcados por ciertos movimientos sociales y cambios en el régimen que van a propiciar las importantes transformaciones que sufrió el país en la década de los 60. En el año 56 se producen huelgas y movimientos estudiantiles. Los obreros pedían un aumento del poder adquisitivo y las ocho horas efectivas de trabajo. Los estudiantes, más libertad. Hubo encarcelamientos de estudiantes y obreros. El régimen manejaba con mano dura la situación. En el mismo año se proclama la independencia de Marruecos, lo que supuso un «grave contratiempo, sobre todo a nivel emotivo y de mentalidad» (Tuñón de Lara, 1980: 291). Se acaba el sentimiento colonial propio de otros tiempos y el orgullo de Franco de pasear con una «guardia mora» sumisa a sus designios. La política exterior también está marcada por una aceptación más o menos explícita del régimen por la comunidad internacional. También entra al gobierno el primer tecnócrata, avanzadilla de la política que se realizará en la década siguiente. Se trata de Laureano López Rodó, del Opus Dei, nombrado secretario general técnico de la Presidencia del Consejo. La hegemonía falangista empieza a desaparecer. Comenzará el modelo «autoritario-tecnocrático».

En este momento se producen cambios importantes en el país: la demografía laboral empieza a cambiar, se desarrollan la industria y los servicios, a la par existe un movimiento migratorio hacia las ciudades —Arcos será uno de estos emigrados en busca de un futuro mejor en la ciudad—. Las ciudades no podían absorber toda

esa mano de obra, entonces comienza el exilio hacia Europa y en menor medida hacia América Latina. El gobierno cambia de orientación en cuanto a la apertura de las fronteras, se produce esta emigración, que el gobierno cree necesaria (ingreso de divisas y descenso del paro), y la entrada masiva de turistas europeos. La emigración supondrá una vivencia en el ámbito laboral y político que cambiará la mentalidad de los trabajadores; y el turismo traerá las ideas de libertad y democracia de los países vecinos.

En Barcelona se repetían huelgas y manifestaciones estudiantiles en 1957. El gobierno está en crisis y se prepara un cambio importante: la sustitución del sector católico del ACNP por

miembros numerarios o simpatizantes del Opus Dei, que encarnaban la corriente tecnocrática, a la vez “moderna” en lo económico, pero también muy vinculada al gran capital, y netamente conservadora en lo político. Sin duda, Carrero Blanco no era ajeno a esta innovación. (Tuñón de Lara: 300).

Tras más manifestaciones en Barcelona, Madrid y Sevilla, el gobierno se propone una renovación: los tecnócratas se hacen con el poder. De esta manera, se aplican los principios organizativos de la empresa privada a la Administración Pública.

En 1958, Franco promulga la Ley de Principios del Movimiento, que supone ante todo que «la Falange no era más que una parte del Movimiento, cosa que política y sociológicamente era así, aunque otra cosa se aparentase en el momento de hegemonía hitleriana en Europa» (Tuñón de Lara: 304). También se aseguraba la prohibición de los partidos políticos y el acatamiento de la doctrina de la Iglesia. Y «la armonía de clases estaba representada por la definición de la empresa como “comunidad de intereses y unidad de propósitos”» (*Ibidem*).

Esta nueva Ley de Principios supone además que el régimen está en plena transformación en cuanto a su modo de entender las acciones de gobierno. Acaba con la exaltación de la ideología totalitaria anterior, pero mantiene su férrea oposición a los partidos políticos y los sindicatos de clase; excluye sin tapujos la soberanía popular y marca el futuro del país como una monarquía encerrada en esquemas arcaicos.

Se impone el sistema de convenios colectivos, con lo que se presiona a una organización sindical para negociar esos convenios. El problema es que solo existe el sindicato vertical vigilado por el Estado. De modo que

pone en manos de “su” Organización Sindical un arma, el monopolio de la representación obrera, con doble función: conquistar prestigio, por un lado, y evitar que la presión obrera desborde los límites pactados entre gobierno y patronal, por otro lado. (Tuñón de Lara: 307).

También se producen cambios en el seno de la Iglesia, cambios tímidos pero simbólicos. El papa Juan XXIII, habla, con respecto a la guerra de España, de «lamentable contienda» y «cruenta Guerra Civil», cuando siempre se había tenido a la Guerra Civil como «cruzada» de la Iglesia. Algunos cargos de la Iglesia en España apoyan en cierta medida las reivindicaciones del mundo obrero y se movilizan las organizaciones obreras católicas. La Iglesia española ya no formaba un frente común aliado al régimen franquista. Es evidente que su jerarquía seguía compartiendo simpatías con el régimen, pero, en la base y en algunos ámbitos de la jerarquía también, existían miembros que se oponían a una dictadura desacorde con su tiempo, anacrónica.

En cualquier caso, pese a los cambios en el ámbito económico del gobierno, los métodos coactivos siguen siendo los mismos. Se seguía prohibiendo la organización y reunión, y se torturaba en los calabozos: represión fascista en toda regla. Sin embargo, existe una oposición que se organiza en torno a grupos de trabajadores. Aparte de la oposición de partidos históricos, activos tanto en el interior como en el extranjero, existen grupos sindicales de base con una movilización importantísima. Grupos de base cristiana en su mayoría. Además, es en estos momentos cuando nace ETA, en un principio, un grupo independentista que se basaba en la propaganda, pero al poco de formarse intenta su primera acción violenta: descarrilar un tren lleno de antiguos alféreces. En 1962, en su primera asamblea se fijarán realmente sus métodos y objetivos. También existen organizaciones estudiantiles, sobre todo en las universidades de Madrid y Barcelona. Tras la unión de varias organizaciones surge la FUDE (Federación Universitaria Democrática Española) que se organizará también en otras universidades: Valencia, Oviedo, Zaragoza y Bilbao.

En 1959 la mayoría de los intelectuales celebra el XX aniversario de la muerte de Antonio Machado, exceptuando a los adictos al régimen. Se celebra en Soria, frente a la casa que habitara el poeta, frente a una extrema vigilancia de la División Social y la fuerza armada, y en Collioure, frente a su tumba; allí coincidieron todos los sectores políticos del exilio. Pero también se inaugura el Valle de los Caídos, donde Franco ensalza la cruzada de la Guerra Civil y advierte del peligro de la «anti-España».

En ese mismo año, el PCE junto con el FLP, organizan una huelga general pacífica, dentro del marco de reconciliación nacional que promulgan los comunistas. Es un fracaso y la policía detiene a dirigentes de los dos partidos clandestinos. Al mismo tiempo, el presidente de los EEUU, Eisenhower, visita España, espaldarazo determinante para la dictadura de Franco. Al llegar a EEUU, Eisenhower escribe: «No he visto que haya miedo en España; todos aquellos a quienes he encontrado, me han hablado libremente» (Tuñón de Lara: 329).

En el año 1960 se comienza una recuperación económica basada en la nueva política tecnócrata, sin que cambie en nada la represión política.

En 1961 la situación parece estabilizarse: crecimiento de la economía, aumento importantísimo de emigración y turismo, etc. Pero la represión prosigue, aumentan las peticiones de amnistía por los intelectuales, generalmente, aunque también hay sacerdotes. Los estudiantes se organizan con cada vez más fuerza. Por otra parte, Franco inaugura el año político sin ningún cambio, con las mismas ideas sobre la cruzada que cuando ganó la guerra. Pero las huelgas se seguían sucediendo. Esto quiere decir que la situación se agrava sin que el dictador dé señales de ceder en su ideario fascista original. Lo que contradice claramente a la visión de EEUU y la mayoría de la comunidad internacional.

A partir de 1962 comienza la época denominada del «seudo-milagro». Las políticas de los tecnócratas dan sus frutos en la economía general. Aumenta la población laboral en los sectores de industria y servicios. Aproximadamente 1 222 000 personas han salido de España para trabajar. También se registra una emigración interior importante: los principales focos de inmigración son el País Vasco, Barcelona, Madrid y el País Valenciano. Había una progresión de bienes en contraste con importantes zonas de pobreza que afectaban a la estructura laboral en general: salarios bajos, chabolismo, tres millones de analfabetos y una carencia de servicios mínimos considerable. En ese mismo año, las huelgas se generalizan por todo el país,

hasta incluso declararse el estado de excepción en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa. La universidad, sobre todo de Madrid y Barcelona, se movilizó a favor de los trabajadores, recibiendo como aquellos, mano dura.

Las huelgas de la primavera del 62 habían cambiado muchas cosas: puede afirmarse que el comportamiento general de las clases dominadas, su manera de organizarse, su enfrentamiento con el Poder, su propia conciencia de protagonismo cambian esencialmente desde entonces. (Tuñón de Lara: 343)

La Iglesia está claramente dividida, los eclesiásticos de las zonas mineras, del País Vasco y de los arrabales madrileños se oponen a la política opresora. También los intelectuales ejercen presión. La represión de las diferentes huelgas buscaba desmontar las organizaciones clandestinas, por eso se realizaron muchas detenciones significativas.

En ese año se realiza una reunión en Munich que pretende dar las claves para que España entre en la Unión Europea. En esa reunión participan todos los partidos clandestinos, excepto los comunistas y los anarquistas. Se reúnen personas del interior y exiliados. El gobierno español lo trata como una conspiración comunista, cuando realmente era una reunión casi «anticomunista». A la vuelta a España, los participantes son obligados a recluirse en las islas o salir al exilio.

En 1965, Franco renueva el gobierno: la vertiente opusdeista y tecnocrática se refuerza en este cambio. Fraga es ya ministro de Información y Turismo. El 18 de marzo de 1966 se promulga la Ley Orgánica y Ley de Prensa, donde se pretende dar una imagen de libertad de expresión. En la práctica esta libertad es inexistente, pero sí se consiguen más facilidades para incluir temas peliagudos en los periódicos. Además crecen, aunque con problemas, revistas de la oposición como *Cuadernos para el diálogo* y *Triunfo*.

Como se puede observar, la política del régimen franquista experimenta una evolución en el plano económico, pero mantiene su sistema de represión. La coyuntura propiciada por el exilio laboral y el turismo masivo, supone un cambio de mentalidad en el grueso de la sociedad: se observa desde la ignorancia impuesta por el régimen unos modos de vida que distan mucho del español, se empieza a considerar el modelo democrático. Por otra parte, los movimientos obreros y estudiantiles, en muchos casos apoyados por cierta parte del clero, también

contribuyen al sentido crítico de la sociedad. En este ambiente de represión y ansias de aperturismo se fragua la escritura dramática de Agustín Gómez-Arcos. El autor no solo comprende la situación, sino que pone al servicio de la lucha contra el régimen su escritura. Sus obras reflejan, en todos los casos, sus inquietudes por la represión política y religiosa. Títulos como *Diálogos de la herejía* y *Elecciones generales* muestran estas dos preocupaciones sociales. De hecho, como ya he expuesto más arriba, la política represora acabará por obligar al autor a dejar España para poder escribir con total libertad.

En cuanto a la cultura, se pueden destacar tres factores que afectan directamente en la escritura del autor: la evolución de la novela en estos años supone una primera influencia en la narrativa posterior, en tanto que es la primera renovación de la novela durante el franquismo; el teatro en el que se desenvuelve y la censura.

En los años 50 se vive una verdadera renovación de la narrativa. La situación política —mayor apertura internacional y vuelta de los embajadores— y cultural —mayor desarrollo de las editoriales y entrada de editoriales argentinas— propicia cierta asimilación de los modelos narrativos internacionales. Una generación de jóvenes escritores que entra en contacto con la narrativa internacional más avanzada hace sus propuestas. Los más importantes representantes son Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo e Ignacio Aldecoa. Esta generación del medio siglo «afronta los traumas del país con una libertad de criterios hasta entonces impensable, tanto por la mayor libertad existente como por la condición de exentos de la Guerra Civil de sus combatientes» (*La cultura española durante el franquismo*³⁰: 24).

El Jarama (1956) será de gran importancia para esta generación. Supone la apertura de un camino narrativo que se desarrolla en las obras críticas de José María Castellet y Juan Goytisolo. Más tarde surge un grupo de críticos que sobreexplotan esta nueva tendencia literaria y la dirigen a la lucha social, se trata del llamado «grupo de Madrid», de tendencia comunista. De modo que los años cincuenta están marcados por una novela eminentemente social. Seis años más tarde, en 1962 se publica *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Con ella «se pone colofón a la tendencia del realismo social en la narrativa española» (*La cultura española*: 25). Se

³⁰ Cito de esta forma por tratarse de un estudio realizado por varios autores. A partir de ahora citaré dicho estudio con la abreviatura: *La cultura española*.

rompe con ella la tendencia neorrealista anterior, el narrador aparece claramente en la narración, sirve como guía e interprete. Como bien se ve en la parte de historia, España está inmersa en conflictos y cambios importantes. La década de los sesenta, es la década de las movilizaciones, de una cierta escisión en el seno de la Iglesia española, de la emigración, del turismo masivo, del desarrollo económico y de la tecnocracia.

La evolución de la sociedad española hacia un creciente desarrollo y a una mayor complejidad en todos los órdenes, exigen su captación, una nueva metodología: ya no es suficiente la denuncia, hay que aprehender el sentido global de la sociedad. En definitiva, se trata del tránsito de la novela testimonial a la novela dialéctica, propugnada con anterioridad, entre otros, por Alfonso Sastre, Castellet y J. Goytisolo. (*La cultura española*: 25)

En estas dos etapas de la narrativa española se puede ver un atisbo de lo que será la novela de Arcos. Por una parte y *grosso modo*, la novela del autor está marcada por una necesidad de testimoniar el estado de cosas durante el franquismo; por otra parte, su novela continúa la necesidad de aplicar la dialéctica a esa crítica, no se conforma con una exposición de los hechos, sino que plantea un análisis y escapa del maniqueísmo. Más adelante, en el estudio de *L'agneau carnivore* se verán claramente estas dos características de la novela.

En cuanto al teatro, después de la Guerra Civil, los intentos y vías de renovación teatral se ven completamente frustrados. Se implantará una doble vertiente teatral: la evasionista y la adicta al régimen. Pero al poco aparecen autores y movimientos teatrales de oposición: Alfonso Sastre y su movimiento universitario «Arte nuevo»; y autores como Buero Vallejo, Lauro Olmo, etc. Y más tarde el teatro independiente también buscará vías de oposición.

En *La cultura española* se propone un esquema que explica el teatro del franquismo. Me parece interesante transcribirlo aquí para entender en qué contexto se tenía que desenvolver Arcos para desarrollar su actividad teatral:

1. Teatro oficial y comercial gobernado plenamente por la ideología dominante y propiciatoria para un espectáculo de “pasada, sin mayores

problemas”. Administración-capital-público urbano en perfecta armonía de gustos e intereses.

2. La necesidad imperiosa de recobrar los auténticos valores críticos y culturales de la escena española ha sido defendida trabajosamente por minorías marginadas.

3. Total carencia de medios para la capacitación de los profesionales del teatro. El autodidactismo de nuestros actores y directores en sustitución de una profunda y organizada cultura dramática.

4. Despreocupación por parte de la Administración cuyas escasas aportaciones, centralizadas siempre en las salas Nacionales y “Festivales de España”, se han realizado bajo un férreo control ideológico y estético. (112)

Es indudable la dificultad que se encontraba cualquier joven dramaturgo que intenta exponer un punto de vista crítico en sus obras. Como ya he dicho, las obras de Arcos eran aplaudidas por la capa más aperturista de la profesión teatral. Pero eso no fue suficiente para que consiguiera avanzar en su carrera como dramaturgo. El Estado no lo ponía fácil y la empresa privada, en la mayoría de los casos, no estaba dispuesta a arriesgar demasiado, la mano de la censura servía de represión estética y ética.

Se trata de la censura más implacable y dura. El teatro siempre ha sido un arte popular que puede congrega y movilizar a muchos espectadores. Por esta razón, el gobierno franquista puso mucho énfasis en controlar este medio de expresión artística. En la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, sus autores la explican así:

Los criterios de la censura son, desde luego, políticos y también religiosos y “morales” [...] A parte de una exasperante lentitud burocrática, seguida muchas veces de silencio administrativo, hay que tener en cuenta que era preciso someter a censura, para empezar, el texto de la obra, el cual podía —solía— ser devuelto con una condena de prohibición total o parcial. Convenientemente retocado y depurado, ese texto era utilizado para el ensayo general, supervisado de cerca por un funcionario del extinto Ministerio de Información y Turismo, el cual podía —y así ha sucedido en más de una ocasión— volver a censurar toda o parte de la obra, incluso hacer observaciones del modo de representar ciertos papeles o del montaje de ciertas escenas. Superado todo esto, seguían los

problemas. Una obra podía ser autorizada para sesión única, para representación en “teatro de cámara” o de “aficionados”, pero no en escenario profesional; en una ciudad mas no para otra, causando una causística de estreno tan compleja como irritante. Y en fin, una obra podía, sencillamente, ser prohibida ya después de su presentación en público, a la vista de las reacciones de éste, del éxito, de la coyuntura política general o incluso del humor de los funcionarios gubernamentales. (531-532)

Pero esta censura no era la única, ya que tal estado de tensión provocaba autocensura, tanto en los autores como en los promotores privados del teatro. En cualquier caso, los autores debían presentar sus temas de manera sesgada para conseguir la representación de sus obras. El miedo a que no se pudiese estrenar una obra se imponía.

Para Francisco Ruiz Ramón la censura tiene varios puntos que complica todavía más la situación que provoca. 1. «vaguedad de las normas, que conducen a una arbitrariedad en su aplicación, a una desigualdad de criterios.» (Francisco Rico: 580). 2. El problema del «silencio administrativo» (*Ibidem*). Esto puede durar meses y el autor no tiene conocimiento de la viabilidad o no de su obra. 3. La censura trabaja con más fuerza en lo ideológico, se pueden ver algunas imágenes digamos sensuales, pero se eliminan frases o palabras que «puedan alterar la mente del espectador» (*Ibidem*). 4. La censura está en manos de la Administración, no de los jueces; los autores se quejan de esta situación, ya que de existir algún tipo de censura tendría que hacerse mediante mecanismos jurídicos. 5. La ya citada autocensura por el miedo a la administrativa.

La situación no era muy alentadora para un escritor de teatro. Arcos se enfrentó a todas estas trabas sin conseguir que su teatro se valorara lo suficiente como para vivir de su escritura. De modo que la única salida para él es el exilio. Como ya he dicho antes, Arcos no es capaz de adaptarse a la corriente «posibilista» del teatro español, no cree oportuno buscar vías de expresión renunciando a la libertad. Él dice en muchas ocasiones que un escritor debe ser libre para serlo. Así las cosas, y con el dinero del segundo premio del Lope de Vega —no estrenó la obra, pero sí cobró la cantidad que supone ser finalista—, Arcos decide partir en busca de su libertad plena.

2.4. El país de destino: Francia

Agustín Gómez-Arcos llega a Francia uno o dos meses³¹ después de los sucesos de mayo del 68, hastiado de buscar suerte sin resultado en Londres. De modo que Arcos se encuentra con una ciudad trastocada por una suerte de revolución frustrada. Pero en el ambiente se respira las ansias de libertad, según me cuenta Antonio Duque. Cabe señalar, como es bien sabido, y antes de hablar del país galo, que el caso de Francia no es el único y que en una sociedad que empieza a estar enteramente mediatizada, los sucesos vividos en el año 68 tienen un tinte global. Así lo resume André Glucksmann:

La protesta es universal y contagiosa. Sesenta ciudades de Estados Unidos (que pronto serán ciento veinticinco) entran en ebullición, violenta y no violenta, por los «derechos civiles», Martin Luther King, que «tuvo un sueño» en 1963, es asesinado en abril del 68 en Memphis. Revueltas estudiantiles en Berkeley o Chicago contra la guerra del Vietnam. Manifestaciones en Berlín Oeste. Huelgas y ocupaciones de universidades en Tokio y Seul. Disturbios en Belgrado. Revueltas obreras y estudiantiles en Polonia. La «Primavera de Praga» aglutina a la población checa. «Lo nunca visto en México», la exigencia de «democratización» reúne a cuatrocientas mil personas, estudiantes, mezclados con gente humilde, lo que acaba en un baño de sangre en la plaza de las Tres Culturas, donde la represión causa ciento veinticinco muertos. (2008:88)

Pero es el caso particular de Francia y las consecuencias que le siguen, lo que va a imprimir en Gómez-Arcos la marca de la libertad y avances socioeconómicos y culturales que permiten la escritura de sus obras. Una escritura libérrima como se verá más adelante, en el análisis de las obras elegidas para este estudio.

Francia experimenta un nivel de prosperidad importante en los 60, por lo que no se esperaba ningún tipo de crisis social. Se han acabado las guerras coloniales y el crecimiento llega a rozar el 5% anual. Pero «les classes sociales et les inégalités n'ont pas disparu» (Le Goff, 1998: 23). En cualquier caso, existe una mejora de las condiciones laborales por ese crecimiento, y el problema de la pobreza parece resuelto. Incluso, el éxodo rural provoca cierto rechazo a ideologías y costumbres

³¹ Según declara Antonio Duque en entrevista mantenida el 17 de octubre de 2007.

más o menos conservadoras. Pero este progreso tiene una parte negativa: existe un vacío en el debate político y el crecimiento de las ciudades provoca un anonimato que conlleva, también, cierto vacío y desmovilización.

La clase obrera más numerosa es la de los obreros especializados que no cualificados, los jóvenes, las mujeres y los extranjeros sobre todo. Al mismo tiempo también crece el número de obreros cualificados. Aumenta el número de mujeres que se incorporan al mundo laboral. La vida cambia en muchos aspectos gracias al desarrollo tecnológico y económico: televisión, lavadora, frigorífico, ambulatorios, educación pública, las vacaciones, el coche, etc. Le Goff nos recuerda la novela de Perec, *Las cosas*, de 1965, donde una pareja de jóvenes vive casi subyugada a las adquisiciones materiales.

El país vive en paz, mientras muchos conflictos se desarrollan en el exterior, conflictos que los espectadores observan desde sus pantallas de televisión: guerra de Vietnam, la guerrilla en América Latina, la lucha de la minoría negra en EEUU. «L’ideal révolutionnaire que l’URSS et les pays de l’Est ont abandonné depuis longtemps renaît à Cuba, à travers les luttes de libération nationale au Vietnam et dans les pays du tiers monde. Et la Chine de Mao, qui a rompu avec l’URSS en 1963, lance en 1966 une “grande révolution culturelle”» (Le Goff: 25). Francia, en esos momentos, cambia de posiciones con respecto a la política exterior: reconoce a la China de Mao, se opone al imperialismo americano y hace buenas relaciones con países árabes, sudamericanos y del tercer mundo, «là où précisément des jeunes peuvent reporter leurs espoirs révolutionnaires» (Le Goff: 26). Dentro del país, los movimientos obreros cercanos al socialismo, no quedan muy lejos; como tampoco la guerra de España, pues Franco sigue dictando a su placer; muchos franceses van de vacaciones a España, además de que el fascismo «apparaît de plus en plus à contre-courant de l’histoire» (*Ibidem*), de modo que la lucha antifascista sigue presente. Los sindicatos piden mejoras en el reparto de las riquezas que el crecimiento genera. Problemas de horarios, salarios y vacaciones pagadas siguen presentes, aunque haya muchas mejoras. Los movimientos obreros cambian de forma. Entre otros, el Partido Comunista que, después de haber sido siempre un partido revolucionario, ahora cree que tiene que llegar al socialismo de forma pacífica. Además, ciertos intelectuales cuestionan de manera crítica el marxismo y el socialismo. «La transformation de la classe ouvrière et la profonde dépolitisation de la société rendent problématique un projet révolutionnaire» (Le Goff: 28).

A parte de esta perspectiva de la situación anterior al conflicto, existen otras causas que provocan las movilizaciones. En Agulhon, 1988: 86, se exponen las siguientes: la debilidad del régimen gaullista, «le prestige de son chef s'usait avec le temps, on se compromettait dans des entreprises non convaincantes»; los asalariados reivindicaban mejoras laborales con huelgas y movilizaciones; la Universidad se había quedado pequeña y anticuada tras una masificación producto de una mejora en la economía del país; la juventud que masificaba las universidades pertenecía a una nueva generación más abierta y comprometida, una juventud formada en «l'univers intellectuel des *mass media*» y la apertura causada por sus viajes al extranjero, la comunicación mundial les ponía al corriente de lo que sucedía en todo el mundo; esta juventud sentía y compartía el sentimiento romántico revolucionario que recorría el mundo en los años sesenta; unas semanas antes de mayo, en Berlín se intenta asesinar a un joven revolucionario, esto provoca manifestaciones de apoyo en algunas universidades de Francia, podría ser la antesala de lo que sucederá poco más tarde, el «*mouvement*». Durante el año escolar 67-68 muchas universidades protagonizaban movilizaciones de todo tipo, básicamente se quejaban de la intervención de la política en su vida cotidiana. En una de ellas se da a conocer el estudiante de sociología, de origen alemán y antifascista: Daniel Cohn-Bendit, en Nanterre.

El movimiento estudiantil es el que prende la mecha de los actos del 68, luego secundados por los trabajadores. En los antecedentes del hecho se destaca el llamado *Movimiento 22 de Marzo*. Se trata de los hechos acaecidos en esa fecha del mismo año 68 en la Universidad de Nanterre. Cincuenta estudiantes de sociología, dirigidos por Cohn-Bendit toman el edificio de la Administración de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas,

en señal de protesta por la detención de un discípulo que había participado en un atentado contra la *America Express*. [...] A lo largo del mes de abril fue aumentando la agitación en la universidad y el 2 de mayo las fuerzas de orden público intervinieron para impedir una manifestación antiimperialista, que había sido convocada por los estudiantes. (Saenz de Miera, 1993: 33)

La Universidad de Nanterre expulsa a ocho estudiantes, entre ellos a Bendit. A partir de ahí todo se precipita.

En lo siguiente expongo de manera cronológica³² y resumida los hechos en relación con la universidad:

- Viernes 3 de mayo: el rector de la Sorbona ordena a la policía desocupar el patio de la universidad donde había una reunión de alumnos, sobre todo de Nanterre, y de la UNEF (*Union Nationale des Etudiants de France*). Enfrentamientos violentos, detenciones y decisión del rector de clausurar la Sorbona.
- Lunes 6 de mayo: se celebra el consejo de disciplina en la Sorbona contra los ocho estudiantes de Nanterre. El SNE-Sup (*Syndicat National d'Enseignement Supérieur*) y la UNEF dan una orden de huelga. Las centrales obreras encuentran un interlocutor en la UNEF y esta llama a la unidad de los estudiantes y los trabajadores. Por la tarde y la noche, manifestaciones violentas en el Barrio Latino. Desde el gobierno se intenta deslegitimar a los estudiantes movilizados: declaran que se trata estudiantes que van contra la universidad.
- Martes 7 de mayo: más manifestaciones, banderas rojas y encuentros violentos con la policía. «La UNEF pone tres condiciones para el diálogo: retirada de las fuerzas del orden público del Barrio Latino, liberación y amnistía de los estudiantes detenidos y reapertura de las Facultades cerradas» (Saenz de Miera: 34). Los partidos de oposición y los sindicatos de trabajadores están de acuerdo con estas condiciones.
- Miércoles 8 de mayo: el gobierno no acepta las condiciones de amnistía y retirada de fuerzas de orden público. La izquierda se vuelca: un grupo de premios Nobel pide a De Gaulle que acepte las condiciones y por primera vez intervienen los representantes de sindicatos obreros en las asambleas de estudiantes.
- Jueves 9 de mayo: La UNEF se reúne con los sindicatos obreros mayoritarios: el CGT y el CFDT; se promueve la acción conjunta de los sindicatos, obreros y estudiantiles. Siguen las manifestaciones y el gobierno mantiene cerradas la Sorbona y la Universidad de Nanterre.
- Viernes 10 de mayo: la UNEF, CGT y CFDT acuerdan la organización de manifestaciones comunes para el 14 de mayo en toda Francia.

³² Esta cronología está extraída del libro de Saenz de Miera: 1993.

También denuncian de manera conjunta y oficial la represión policial. La UNEF decide que hay que ocupar el Barrio Latino y se empiezan a construir barricadas. La policía irrumpe a las dos de la madrugada, la batalla dura hasta las seis.

- Sábado 11 de mayo: a la vista de los graves sucesos de la noche anterior, los sindicatos obreros y estudiantiles se reúnen y acuerdan una huelga general para el 13 de mayo y adelantan las manifestaciones del 14 para ese mismo día. Se suman más sindicatos, aunque algunos, como FO, solo secundan la huelga, no la manifestación.

Pompidou, recién llegado de Afganistán, pronuncia un discurso radiado y televisado con tono conciliador, dice que se abrirán las universidades clausuradas el día 13 y que la Corte de Apelación tratará las peticiones de amnistía, según la ley.

- Lunes 13 de mayo: se celebra una gran manifestación, donde aparecen caras de la izquierda como Mitterrand. Se producen tensiones entre la CGT y los estudiantes. Por la noche, los estudiantes toman la Sorbona, que acaba de desocupar la policía, comienza la gestión por parte de los estudiantes y se abren los debates «sobre la revolución cultural y universitaria» (Saenz de Miera: 36). La huelga «tiene un éxito relativo» (*Ibidem*). Los índices de participación pasan del 5% al 100%, según la empresa; y en lo público, como el transporte, se mantienen servicios mínimos de un 50%. Pero, a pesar de todo, la huelga da el pistoletazo a una crisis social, que llega más allá de los problemas en la universidad.

Las huelgas se suceden en algunas empresas, incluso con el secuestro del director, como en la Sud-Aviation de Nantes; son huelgas sin el apoyo de las centrales obreras. Pero el 17 de mayo se convoca una huelga indefinida por los sindicatos, el éxito es rotundo en toda Francia. Nadie esperaba este movimiento de los trabajadores, ni siquiera los propios sindicatos. Estos movimientos generalizados hacen que la izquierda apolítica empiece a solicitar un cambio de gobierno. El 22 de mayo se consolida la huelga con una participación extraordinaria. Mientras algunos sindicatos piden que se vuelva al trabajo, mientras que la CGT y la CFDT intentan ponerse de acuerdo en las reivindicaciones. Una moción de censura al gobierno es rechazada y Pompidou habla de diálogo con los sindicatos. Los principales sindicatos aceptan negociar. El 23 de mayo, se reúne el Consejo de Ministros, el país está casi

paralizado y se producen altercados en el Barrio Latino, los estudiantes levantan barricadas y la policía interviene. El día 24, el presidente De Gaulle pronuncia un discurso televisivo donde anuncia la convocatoria de un referéndum, donde se cuestionaría su persona al mando del país. Todos están decepcionados por este anuncio que puede agravar aún más la situación.

El día 25 se convoca una reunión presidida por Georges Pompidou donde participan las principales asociaciones de la patronal y los sindicatos. El primer ministro consigue conducir la reunión y proponer soluciones. Se llega a una serie de acuerdos que se denominan los Acuerdos de Grenelle (en referencia a la calle donde se realizó la reunión, en el Ministerio de Asuntos Sociales). Seis son los acuerdos básicos:

la regulación de salarios (fuerte aumento general de salarios y especialmente los más bajos); aumento del salario mínimo en un 35 %; regulación de la jornada de trabajo [...]; reestructuración de la contratación colectiva; medidas sobre empleo y formación profesional de los jóvenes, que daría lugar a la aprobación en 1970 de la Ley sobre la organización de la Formación Profesional Continua en el marco de la Formación Permanente; ejercicio de los derechos sindicales en la empresa, que sería objeto igualmente de una Ley aprobada en 1968; y medidas relativas a la seguridad social. (Saenz de Miera: 85)

Pero a pesar del optimismo del presidente, el Protocolo de Acuerdo, del que parecían todos conformes, no se llegó a firmar y la base de la CGT no permitió a los representantes que se aprobase. Esto fue el día 27 en la fábrica de Renault de Boulogne-Billancourt, donde se votó a favor de la continuación de la huelga, este fracaso se extendió rápidamente. El parón económico continuaba y se produjo «la última y más violenta manifestación estudiantil y la oposición parlamentaria intentó organizar la sucesión del Jefe de Estado» (Saenz de Miera: 86).

Después del fracaso de Grenelle comienza una crisis política importante. La izquierda no se pone de acuerdo. Se organiza una manifestación donde no participa la CGT ni el PCF. Se entabla una lucha de poder entre los «izquierdistas» y los comunistas. Estos organizan otra manifestación, donde queda patente su poder. Todos piden que se disuelva el gobierno para formar un órgano transitorio de gobierno dirigido por la izquierda. De Gaulle desaparece el día 27 —se instaura un

hipotético vacío de poder—, no se sabe dónde (luego se sabrá, fue a Baden) ni con qué objetivo: podría ser un gesto de agotamiento ante la crisis y una manera de forzar su continuidad en el gobierno. También está la hipótesis de que fuera a comprobar la fidelidad del ejército, en caso de necesitarlo para reprimir una eventual revolución, o la de que podría estar intimidando a los trabajadores con una posible intervención militar.

El día 30 de mayo, el presidente pronuncia otro discurso donde pide apoyo a los franceses y desconvoca el referéndum, en cualquier caso mantiene el gobierno, pero disuelve la Asamblea Nacional y se convocan elecciones según lo establecido en la Constitución. Todos se sorprendieron y cambió el rumbo de los sucesos. Ese mismo día se organiza una manifestación progauillista en los Campos Eliseos. «Las palabras de Gaulle habían acabado con la incertidumbre creada por los Sucesos, pero los Sucesos habían acabado evidentemente con de Gaulle y probablemente con el gaullismo» (Saenz de Miera: 92). El 23 de junio hubo elecciones: los comunistas y la Federación de Izquierda Socialistas bajaron considerablemente de representación, y triunfó la UDR y los Republicanos Independientes.

A partir del momento en que cambia el panorama, los trabajadores empiezan a volver al trabajo. En algunos casos, la huelga sigue un tiempo más. En cuanto a los resultados de las reivindicaciones, de manera general, se puede concluir que la mayoría de los avances sociales estaban recogidos en las negociaciones de Grenelle, se produjeron reuniones a nivel profesional donde se alcanzaron muchos de estos avances; por otra parte, se consiguió dar voz a los trabajadores y se consideraba a partir de ese momento esa voz para las reformas necesarias. En cualquier caso, al final se esperaba la voz de los políticos, tras las siguientes elecciones.

Tras los sucesos del 68, los diferentes estamentos de la sociedad francesa se dieron cuenta de cuánto tenía que cambiar Francia para llegar a la modernidad que el progreso económico demandaba. La clase política no fue la única que aprendió las lecciones del 68, también la Patronal, los sindicatos, el proletariado y los estudiantes. De modo que los sucesos del 68 fueron el punto de partida para la modernización del país. De todas formas, los actores principales de los sucesos se dispersaron, entre otras cosas, por la expectativa de cambios que se ofrecía.

En cuanto a la herencia que supone el mayo francés y que está presente, como no puede ser de otro modo, en ciertos aspectos de la obra de nuestro autor, se pueden destacar varios aspectos. En un principio cabe tener en cuenta la

heterogeneidad del movimiento intelectual que promueve los sucesos ya descritos, «mayo del 68 es una aventura incómoda, que no tiene lecciones unívocas y no da paso a un destino idéntico para todos. Ni siquiera a un destino singular que hable con una voz única para cada cual.» (Glucksmann, 2008). Pero, a pesar de esta heterogeneidad ideológica, sí existen ciertos avances objetivos que proporcionan a la sociedad francesa unos avances sociales considerables y modélicos, en muchos aspectos, para el mundo occidental al menos.

Píldora anticonceptiva, aborto libre y gratuito, emancipación del segundo sexo – «mi cuerpo me pertenece»–, escuelas y residencias universitarias mixtas, mayoría a los dieciocho años, abolición de la censura, movilidad social, flexibilización del trabajo, reorganización de la enseñanza, liberalización de las radios y televisiones, apertura hacia las antípodas, globalización de los oídos, los cerebros, las noticias y los capitales... Estas mutaciones preceden, siguen, enmarcan la primavera del 68, que acelera un movimiento de larga duración, del que no se libra ningún país desarrollado y que se extiende por toda la tierra. Francia [...] recupera el tiempo perdido. (Glucksmann, 2008: 94)

Más adelante, los mismos autores añaden ciertos avances más promovidos por los movimientos del 68:

Revolución sexual, cultural, mental, mutación de las relaciones sociales e íntimas, grandes cambios en la militancia sociativa y política, las relaciones de vecindad, nostalgia de países lejanos y delicias de lo desconocido. Los efectos de Mayo del 68 incluyen estos variados registros, en los que cada cual puede tomar las cualidades u los defectos, que ordenará según sus preferencias.» (106)

Pero uno de los logros más importantes para la escritura de nuestro autor es la libertad de expresión, se produce en Francia una efectiva utilización de este derecho, de modo que se impone de manera casi espontánea durante los hechos de mayo, como dice Tariq Ali en VVAA; 1968. *El mundo pudo cambiar de base*, Taurus, 2008. «Por encima de todo creíamos en la libertad de expresión. Los hechos de 1968 fueron, a parte de cualquier otra cosa, una elegía de la revolución impresa» (30).

Además, estos avances, que como decía, serán modélicos, suponen la trascendencia de los hechos en sí, ya que van más allá de las fronteras francesas, ya que suponen unas libertades alcanzadas exportables.

Pero si Mayo del 68 no hubiera sido más que una fiebre estudiantil, figuraría en un puesto modesto en la crónica de las revueltas de campus, que fueron numerosas aquel año. Nada habría justificado su duradera repercusión internacional y su alcance simbólico universal. La liberalización de las costumbres, el derecho a la contracepción y el aborto, el individualismo sin individualidad se impusieron tarde o temprano en todas las sociedades desarrolladas» (VVAA, 2008: 49)

Tras haber hecho un sucinto recorrido por los hechos del 68 y sus repercusiones posteriores, que afectan, en gran medida, a la producción de Gome-Arcos —se verá explícitamente en la obra *Bestiaire*—, ahora voy a exponer, de manera muy somera, los acontecimientos políticos que marcaron los años que transcurren entre el 69 y el 74, cuando se gesta la primera novela de Arcos. Esta época coincide con la renovación del gaullismo y el mandato de Georges Pompidou.

La derecha ganó las elecciones de junio, de manera muy clara. De Gaulle seguía en la presidencia del gobierno. Pero el general quería seguir a delante con su referéndum para modificar algunas cuestiones de la organización política, pero ahora con la cautela y el pensamiento puesto en lo que provocó su intención de referéndum del día 24. Organizó un referéndum sobre una mayor descentralización con un proyecto de regionalización y la reforma del Senado. Prometió retirarse si ganaba el «no». Y así fue, el día 27 de abril del 69 ganó el «no» y de Gaulle dejó la presidencia en manos de Pompidou. El tiempo que duró de Gaulle en el poder se intentó restablecer el orden económico y se aprobaron algunas medidas contempladas en los acuerdos de Grenelle. En cuanto a la Universidad, todo se restableció con normalidad y se aprobó una ley que intentaba modernizar la participación democrática en la institución, con muchos límites. El nuevo presidente era consciente de la importancia de los sucesos del 68 y creía necesaria una serie de reformas. Se elige a Chabans-Delmas como primer ministro, un gaullista sin duda, pero con cierto espíritu liberal y de apertura. Chabans-Delmas se rodeó de hombres, que sin pertenecer a la izquierda, tenían ideologías a ellos próximas. Muchos de estos

hombres estaban en la línea de la tecnocracia, eficacia económica sin olvidarse de las cuestiones sociales. Se iniciaron reformas importantes en todos los ámbitos reivindicativos del 68.

En estos momentos se vislumbran las necesidades de cambio en una estructura gubernamental que impide el desarrollo pertinente para la época.

Las colectividades locales han visto recortadas sus competencias, las empresas públicas han perdido la autonomía de sus decisiones, y las empresas privadas se ven sometidas al peso abrumador de los controles y las reglamentaciones. El mantenimiento de una sociedad de iniciativas y de creación exige un replanteamiento del papel del Estado y de sus relaciones con la sociedad. (Saenz de Miera: 135)

Esto es lo que planteaba Chabans-Delmas en un discurso parlamentario el 19 de septiembre del 69.

El mandato de Pompidou se caracteriza por el intento de dar estabilidad a la industria, se pretendía con ello mantener, a la par, una estabilidad social. Y esto se debía hacer teniendo en cuenta la mejora de la situación laboral. Existían divergencias entre el Presidente y el Primer Ministro y esto solo podría significar el fracaso de los intentos reformistas del Primer Ministro. La oposición y los sindicatos desconfiaban, por lo dicho, de estas intenciones de reforma del nuevo Gobierno.

En lo que sí estaban de acuerdo Presidente y Primer Ministro es en la necesidad de cambiar las relaciones entre patronal y sindicatos. El Estado debía de ser vehículo para su mejor entendimiento, además de participar de manera activa para las negociaciones comunes. Pero la estructura tradicional de relaciones pesaba enormemente, lo que bloqueó en cierta medida las reformas propuestas. En las empresas públicas se firmó el llamado «Contrato de Progreso», en el que no participó la CGT. Esto supuso un avance importante en las relaciones laborales de las empresas nacionalizadas.

También hubo mejoras en relación con los asalariados por jornada o por mensualidad. Los primeros estaban muy en retroceso con respecto a los segundos. Esto se consiguió igualar tras acuerdos entre sindicatos y patronal. Más tarde se consiguió una de las demandas más innovadoras del 68: el compromiso por parte de la empresa de la formación permanente de los operarios, en el 70 se firmó el Acuerdo

Interprofesional sobre la Formación y el Perfeccionamiento Profesional. Esto supone la posibilidad de negociación con la empresa de una formación del obrero basándose en el nuevo derecho que se desprende del Acuerdo, el derecho a la formación del trabajador. No se obtuvieron los resultados buscados, pero se habría un horizonte más claro con la Ley de Formación Permanente.

A pesar de todo, el clima era de desconfianza: los sindicatos desconfiaban de unas reformas hechas desde las filas conservadoras del Congreso y de la aparente buena disposición de la patronal. Las bases de los sindicatos no aceptaban fácilmente las reformas y esto ataba de manos, al mismo tiempo, a los representantes sindicales. En algunas fábricas, de manera muy aislada, se volvieron a producir huelgas y altercados. Para Saenz, lo más característico de estos años es la intención frustrada de reformas. La intención primordial del conservador Pompidou era cambiar cosas pero no demasiado en profundidad y el Primer Ministro Chaban-Delmas pretendía hacer cambios desde los postulados anteriores al 68, antesala del fracaso. Además, el arco parlamentario, con su mayoría conservadora, fue vetando la mayoría de las reformas que beneficiaban a los trabajadores. También contribuyeron al freno de las reformas las respectivas actitudes de la patronal y los sindicatos, los primeros querían ante todo limpiar la cara de la empresa ante la sociedad tras el 68; los segundos se obcecaban en muchas ocasiones por cuestiones ideológicas.

Chaban-Delmas fue sustituido por Pierre Mesmer, lo que supuso el fin del periodo de reformas. Pompidou muere en el 74, a las elecciones presidenciales se presentan Chaban-Delmas y Giscard d'Estaing por la mayoría parlamentaria y François Mitterrand por la Izquierda Unida (PS y PC). D'Estaing, fue elegido presidente por su imagen de eficacia y de reformista.

Se puede entender, tras esta exposición de lo hechos, que Arcos se encuentran por una parte, con una Francia dolida por los sucesos del 68, y por otra parte, con un país que se ve envuelto en necesarias transformaciones para conseguir adaptarse a los tiempos que vive. La prosperidad económica y los avances sociales que se desarrollan bajo la sombra de Mayo del 68 hacen de Francia un país mucho más avanzado que España. Arcos vive el progreso de Francia en primera persona y, sobre todo, vive la libertad de expresión y la apertura de miras de su cultura. Ahora, para continuar con el contexto cultural, voy a realizar una pequeña relación de las corrientes de pensamiento y literarias —en cuanto a narrativa y teatro— que pudieron influir en la creación de Arcos.

Durante los años 60, el pensamiento filosófico y humanista toma del científico las metodologías predominantes: el formalismo y el estructuralismo. En los años 70, sin dejar los modelos anteriormente expuestos, se vuelve en algunos casos a un racionalismo dogmático. Además acompañado de un escepticismo que marcará la filosofía francesa. Mayo del 68 tiene mucho que ver con estos cambios. Aquellos sucesos pusieron en cuestión la política, las instituciones, el poder y el propio pensamiento. Se produce un

desencanto ante el fracaso de los códigos y los sistemas que va a desviar a muchos pensadores, intelectuales y escritores hacia lo poético, lo religioso e incluso lo místico. Renace así en Francia, a partir de los años 70, un interés por [...] la experiencia de la escritura concebida al margen de sistemas que se consideran fracasados. (Del Prado, 1994: 1091)

Muchos filósofos empiezan a plantearse cuestiones primarias como el Ser, Dios, la cosmogénesis, etc. Tres son las tendencias filosóficas: científica, política y gnóstica. El pensamiento político, que estuvo marcado por el marxismo hasta finales de los 60, da un giro motivado por las disidencias en el Este y basado en el análisis del poder en general, ya no en la lucha de clases. Filósofos como Gauttari, Deleuze y Lyotard se plantean problemas económicos y estructurales de la sociedad, así como los procesos de cambio en que el mundo (post)moderno está envuelto. Foucault profundiza en torno al poder para dilucidar sus modos de acción. Por otra parte, hay una serie de pensadores que se alejan de esta tendencia y se acercan más al pensamiento de Heidegger. Ricoeur, entre otros, considera el poder gnoseológico de la imaginación simbólica:

la imaginación se convierte en una auténtica facultad trascendental de representación, dotada con una semántica y una sintaxis propias. La actividad simbólica no solamente se considera constitutiva de la actividad creadora del espíritu, como por otra parte lo confirma la psicología de las profundidades de Jung, sino que se convierte en la función primordial de integración y de restauración de un sentido perdido. La imaginación, que ya G. Bachelard había asociado a la aprehensión de un suprarreal, permite integrar el orden de los significantes en un campo originario de significados. (Del Prado: 1092)

En otro plano diferente está Derrida, con su relectura de los grandes filósofos desde un método deconstuccionista y sus planteamientos sobre la lectura y la escritura, que influirán en la crítica literaria.

En cuanto a la novela, en los años en que Arcos vive y empieza a escribir en París, de manera resumida, se produce una renovación similar a la que se produce en España en la misma época: se pasa de una escritura comprometida con la realidad y bastante tradicional en su forma a una narrativa preocupada por el poder propio de la escritura. Se presta más atención al significante que al significado. La novela pretende crear un mundo en el que lo real pasa a través de la mirada personal. Crea, desde la escritura, un mundo particular sin ser ya reflejo de una realidad predeterminada. Se significa la realidad, ya no se representa. El grupo *TelQuel* es uno de los precursores de este movimiento. Más adelante analizaré la obra de Arcos, pero adelanto aquí que la influencia de esta escritura puede verse en la representación literaria con un profundo sentido simbólico de la realidad de la memoria. Es decir, la memoria recrea un mundo para que la literatura, la escritura, con su poder creador, llegue a trascender lo anecdótico y nos ponga delante un espacio propio lleno de complejidad. No se puede olvidar tampoco el sentido de la literatura de Sartre, que influirá en la creación literaria de todo el siglo XX. Para Sartre,

si la literatura no lo era todo, no era nada. Y cuando digo todo, entiendo que la literatura debía darnos no solo una representación total del mundo —como pienso que Kafka la ha dado de su mundo— sino también que debía de ser estímulo de la acción, al menos por sus aspectos críticos. (*Cuadernos de Ruedo Ibérico*. nº 3, Octubre-Noviembre, 1965)

No creo que sea el momento más adecuado para exponer el pensamiento de Sartre en cuanto a la literatura y la acción, pero creo necesario relacionarlo con Arcos, ya que la literatura de este implica la creación de un mundo particular a través de la literatura con un sentido total y simbólico dirigido a la acción, preocupado por el estado de cosas.

En cuanto al teatro, la década de los 50 supone muchos cambios que llevan al llamado *Nuevo Teatro*. La guerra y sus consecuencias hacen mella en todos los ámbitos de creación. La sociedad empieza a cambiar de manera abrumadora en los 50: el consumismo y la vida vacía de ideales (que provocará los sucesos del 68,

como ya he apuntado antes) constituyen elementos clave para entender el teatro de la época. Nace el teatro del absurdo, con Beckett, Ionesco, Tardieu, Arrabal, entre otros. Un teatro de héroes subyugados a la imposibilidad de acción. Ya no se llevan a escena los sentimientos y problemas de conciencia, se opta por enfrentar al público con seres anónimos en un medio hostil e irremediable. También se utiliza el lenguaje para mostrar la imposibilidad de comunicación en ese mundo, de modo que el medio de comunicación por excelencia deviene en vano instrumento que acentúa la incomunicación. Antonin Artaud y su teatro de la crueldad influirá de manera importante. Se sacraliza el teatro y se busca un estado catártico, rechazando la tradición teatral occidental, con nuevas vías que se aparten de la razón y la emoción forzada. Un teatro total, doble de la vida, vital. Su objetivo es llevar el espíritu hacia el origen del conflicto y así provocar una crisis violenta. Según Sharon Feldman, Arcos, que ya contaba con dosis de absurdo, se ve fuertemente influido, en su época francesa, por un teatro ritual a través de Jean Genet. Para entender el teatro de Arcos en su conjunto remito al libro de Feldman, donde se analiza de manera muy detenida toda la producción teatral del autor.

El desarrollo económico y social que experimenta el país vecino durante la década de los 60 del pasado siglo tiene una gran influencia en la obra del autor de Enix. El contraste que se puede observar entre las dos sociedades en que Gómez-Arcos se desarrolla como escritor evidencia, por un lado, la necesidad de libertad creadora experimentada en el país de destino y, por otro, la posibilidad de la misma en una sociedad democrática. Arcos se ve influido por una sociedad que alcanza ciertos avances sociales y culturales totalmente desconocidos por él antes de dejar España. En el siguiente capítulo veremos cómo la libertad que Arcos encuentra en Francia se desarrolla de manera plena con su primera obra narrativa escrita en francés.

3. *L'AGNEAU CARNIVORE*

L'agneau carnivore representa el primer paso en la configuración del proyecto literario intercultural del escritor almeriense. Es con ella que se establece un contacto entre la lengua de origen y la lengua del país de destino, entre la memoria cultural de ambas y entre las circunstancias históricas a los dos lados de la frontera que acompañan al autor en el exilio. En ella nos encontramos con la expresión de una libertad inaudita, una libertad relacionada con la distancia y con el rencor hacia un país que ha dejado al escritor sin voz en su propia tierra. La maldad, en forma de destrucción, atraviesa la novela desde la vivencia de una apertura intercultural, desde una experiencia —la del autor— que representa todo lo contrario a lo que se muestra en la narración: el necesario contacto entre culturas para romper la endogamia de un país dictatorial, máxima expresión de la monocultura. Los modelos culturales dominantes dejan a Arcos fuera del panorama literario español. Es desde el otro lado de la frontera que el escritor rompe ese muro de silencio y es valorado por un lector foráneo, ajeno a la historia y las circunstancias reflejadas en el relato. Gómez-Arcos comparte con el lector francés su visión de la España franquista, transmite su memoria, y para ello hace uso de explicitudes culturales, de intertextos, de evidencias lingüísticas del origen que lo convierten en un narrador entre dos culturas, en un narrador plenamente intercultural.

La novela cuenta la historia de un amor incestuoso-homosexual en la posguerra española. El narrador-protagonista, Ignacio, repasa su infancia mientras espera a su hermano, Antonio, en la casa familiar. El joven narrador vuelve de su particular exilio en Francia para encontrarse con el amor de su vida: su hermano mayor. La vida de este niño está marcada por una supuesta malformación de nacimiento: no abre los ojos hasta pasados dieciséis días. Su madre quiere llevarlo a Lourdes, busca un milagro. Entonces, el niño abre los ojos para mirar a su hermano, es el primero a quien dirige su mirada. La madre, que había puesto todo su empeño en ese milagro, queda frustrada y encierra al niño. La primera infancia la pasa enclaustrado en la casa familiar, alegoría de la España franquista. El único espacio de libertad es el cuarto que comparte con su hermano. La madre respeta esta relación: vive otro tiempo, otra vida, la vida pasada. Una vida que se truncó con la Guerra Civil. Carlos, el padre del protagonista, es un exiliado interior, un «muerto en vida»: abogado republicano condenado al ostracismo dentro de la casa. La novela está

marcada por la guerra fratricida y sus consecuencias. Es un ejercicio de memoria comprometido, combativo. El panel de personajes se completa con un cura pedófilo y franquista, un maestro republicano obligado a vivir de las clases particulares; y una criada, Clara, que perdió a su marido en la guerra y que conoce todos los entresijos de la familia.

Antonio, el hermano mayor, también exiliado, en Venezuela, vuelve a la casa familiar, pero viene con su mujer, una estadounidense, Evelyn. La mujer del hermano mayor es un elemento foráneo que acaba siendo expulsado de la casa familiar. Entonces, Clara, la criada y catalizador de la relación endogámica que se produce entre los dos hermanos, vuelve a la casa. La novela finaliza con una ceremonia de matrimonio simbólica entre los hermanos oficiada por Clara.

En algunas ocasiones se ha tomado a esta primera novela del autor como una ficción autobiográfica. Vélez Quiñones, en «Perversa monstrosidad: estrategias de residencia cultural en *L'agneau carnivore* de Agustín Gómez-Arcos» (en Vallés, 1992), se refiere a la obra como «ficción autobiográfica» (Vélez, 1992: 140) y se basa para esta afirmación en la representación que hay en la novela de lugares y personas de la realidad del autor, como es la ciudad de Almería, y también en la advertencia de la versión inglesa de la novela que Vélez traduce así: «Esta novela es una obra de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son ya el producto de la imaginación del autor o bien están utilizados de manera ficticia. Cualquier parecido a personas reales, vivas o muertas, eventos, o lugares, es una completa coincidencia» (*Ibidem*: 141, en la nota al pie de página). Pero esta advertencia coincide completamente con las declaraciones que el propio Arcos realizó en su momento sobre la novela: se trata de una ficción, cuya base está en elementos de la memoria del autor que sirven para la contextualización y desarrollo de la trama. Veamos dos momentos donde el autor desmiente la posibilidad de la autobiografía.

On croirait qu'il y a un élément d'autobiographie. Il n'y en a pas dans l'anecdote du roman : certains personnages appartiennent évidemment à mon autobiographie, par exemple les deux professeurs, les laïques et les religieux. Ils appartiennent à ma biographie, ce sont des professeurs que j'ai eus. La ville que j'ai décrite dans ce roman est ma ville à moi, la ville d'Almería où j'ai passé mon bac, etc... Mais les personnages qui composent l'anecdote du roman cette famille bourgeoise libérale espagnole, ces deux frères, le père, la mère, la bonne

n'appartiennent pas à ma biographie. Ce sont des gens que j'ai sûrement connus, mais qui n'ont rien à voir avec ma propre vie. (1977; entrevista de J.D, Catálogo IEA³³)

En otra entrevista el autor declara: «Tampoco es mi autobiografía la historia que cuento en el *Cordero carnívoro*, no: yo creo que un libro es el territorio del otro» (1978, entrevista de Ramón Chao, Catálogo IEA).

En todo caso, este trabajo no tiene la intención de sustraer los elementos que puedan formar parte de la autobiografía del autor, más bien, se pretende aclarar cuál es el proyecto, el futurible que se vislumbra a través de la creación literaria para una sociedad que se encierra en sí misma y rechaza toda influencia llegada del exterior, toda aportación del otro.

3.1. Análisis de la novela

3.1.1. Narración autodiegética destinada al otro

A modo descriptivo, se pueden señalar en la narración de esta novela dos narradores y tres narratarios: el narrador-protagonista (que acapara la mayor parte de la narración) se dirige a su hermano Antonio (a modo de falsa epístola) y un narratario en plural que bien podría confundirse con los destinatarios; y Clara-narradora, cuando aparecen sus apartados dirigiéndose a la Matilde, ya muerta, en la tumba.

El narrador de la mayor parte de la novela es su protagonista, Ignacio. En un principio la novela se constituye a partir de la primera persona que narra un presente narrativo y unos sucesos pasados. Pero este tipo de narración va cambiando, pasa a ser, en algunos momentos una narración en primera persona, sí, pero a modo epistolar, dirigiéndose a un narratario, a Antonio, su hermano. Podemos ver como ejemplo de ese tipo de narración variable en las dos primeras páginas de la novela: «Aucune image ne doit s'interposer entre celui que j'attends et moi» (AC³⁴ 7) y «je n'ai vu ni draps ni lit, mais ton corps» (AC 8). Como vemos, en las dos citas se refiere Ignacio a su hermano —eso se sabrá más adelante—, por un lado como elemento dentro de su narración en primera persona y por otro, como narratario de su

³³ Ver bibliografía para la referencia completa del Catálogo del Instituto de Estudios Almerienses.

³⁴ Las citas de *L'agneau carnivore* irán, a partir de aquí, precedidas por las siglas AC.

narración. A partir de ese momento, la narración está centrada en este segundo tipo, con el narratario explícito en Antonio, pero no se mantiene siempre. No creo necesario hacer aquí un inventario de todos los momentos en que esta variación narrativa sucede, pero debe tenerse en cuenta como parte imprescindible del análisis narrativo. Al mismo tiempo, es importante señalar que la narración de tipo epistolar no es tal de manera estricta, ya que la narración en primera persona, aunque toma a Antonio como narratario, no tiene de manera explícita ni implícita la posibilidad de que vaya a llegar a tal destino. No se trata pues de una narración directamente destinada al narratario, como sucedería en una novela epistolar. Podríamos tomar en consideración ese «tú» en un nivel poético de la narración, es decir, que el uso del narratario en este caso está influido por una visión lírica de la escritura de Arcos, donde aparece de manera más habitual la figura del «tú poético» frente al «yo poético».

Este narratario se modificará radicalmente al final de la novela, cuando el narrador muestra su nombre y saluda a sus lectres: «Moi, je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. Et ravi d'avoir fait votre connaissance» (AC 319). De pronto, el narrador se presenta y aparece un nuevo narratario que nunca había aparecido de manera explícita. ¿Quién es ese narratario en plural? ¿Se trata de los lectores franceses, esos a los que el autor no conocía? Estas preguntas tienen difícil respuesta, pero sí se pueden extraer algunas conclusiones a partir de este narratario aparentemente confundido con el destinatario de la novela. Más tarde se mostrarán.

Por otro lado, existe un último cambio en la técnica narrativa. Se trata del cambio que se efectúa cuando aparecen fragmentos de la narración introducidos por el siguiente epígrafe: «Temps de Clara» (AC 281, 283, 289, 297, 313, 316). Aquí es Clara quien narra, teniendo como narratario la tumba de Matilde; Clara se dirige a Matilde ya muerta en primera persona y aparece así un punto de vista distinto del de Ignacio. Esta aparición resulta inesperada en la narración, ya que se trata de una técnica para conseguir cierta polifonía demasiado brusca.

El narrador en primera persona que encontramos en esta novela está marcado, precisamente, por un último guiño que realiza a unos supuestos destinatarios. Con este gesto, el autor rompe la barrera del pacto narrativo, según la terminología de Philie Lejeune, de modo que parece posicionarse en el plano autobiográfico, cuando en realidad esta novela no lo es según concluye Maricourt a partir de las declaraciones del autor:

”Je crois qu’une oeuvre ne doit pas être l’histoire d’une vie. Le style d’Hemingway ne m’a jamais intéressé... La réalité, lorsqu’elle tente de se faire littérature, n’est plus passionnante... C’est pourquoi je privilégie le domaine de la pensée, de l’imaginaire. Construire un personnage, construire un monde, est un travail très attrayant”³⁵. [...] Ce premier roman n’est donc pas autobiographique. (Maricourt, 1990: 377)

Podemos extraer de este hecho narrativo algunas conclusiones relacionadas con el contexto intercultural de la novela. Por un lado, se puede hablar de la necesidad de mostrar ciertos aspectos de la infancia en el idioma del país de destino, algo así como la construcción de una memoria narrativa, una identidad narrativa (Ricoeur, 1999), para presentarse como narrador ante una sociedad nueva, con la única manera posible de hacerlo, a través de la lengua de esos lectores. Por otro lado, el hecho de que el narrador se refiera a los posibles destinatarios al final de la novela no hace más que evidenciar el sentido dialógico que encierra la selección de un narrador en primera persona. Cabe destacar que esta forma de dirigirse a los destinatarios es la manera más evidente de mostrarse; pero, como veremos más adelante, existe otra forma de referirse a esos lectores sin la necesidad de hacerlo de esta manera tan explícita, me refiero a la forma en que el narrador presenta la cultura de origen del autor y la latencia lingüística. En estos casos se muestra esa intención dialógica, esa necesidad de aclarar ciertos aspectos de una realidad alejada del lector. De modo que lo que pueda tener de sorprendente ese final donde el narrador se dirige a los destinatarios se ve minimizado si realizamos una lectura atenta de la novela. Veremos en ese caso que es totalmente coherente, que ya había otros guiños al lector francés. Esto quedará claro cuando analice los elementos de explicitud cultural, donde se ve de manera clara, y en toda la novela, que existe una intención dialógica que culmina, como digo, de manera coherente, con ese guiño explícito del final.

³⁵ Delaración extraída de una entrevista con el autor en 1988.

3.1.2. Función de los personajes

3.1.2.a. Constelación familiar: dos generaciones monoculturales³⁶

Los personajes de la novela pueden ser analizados, en relación con el fin de este trabajo, en dos niveles diferentes según se construya la apertura al otro: por un lado, su funcionalidad en cuanto a la interculturalidad —apertura al otro— o a la monoculturalidad, entendida esta última como una situación en la que la cultura «genuina», la que define a un país, se comporta lealmente y no deja espacio para una apertura al otro expresada a través de expresiones culturales foráneas o diferentes —en este caso, yo la llamo «dual» por la existencia de dos bandos enfrentados: republicanos y nacionales—; y la transmisión de ambas a las nuevas generaciones; por otro lado, la funcionalidad de los viajes que realizan, lo que llamamos «el currículo intercultural», el itinerario vital de cada uno de los personajes. Para el análisis de transmisión mono o intercultural de los personajes, es necesario escudriñar la lealtad que profesan al pasado, a la patria, a la religión, etc. y sus decisiones ante los posibles conflictos de pertenencia. Estos dos aspectos son esenciales para entender hasta qué punto cada personaje trasmite o vive en la mono o interculturalidad, es decir, cómo se configura en Arcos la apertura o no al otro a través de sus personajes. Por otra parte, el análisis de los personajes me llevará también a profundizar en el sentido simbólico con respecto a la colectividad que se muestra en la novela, a la España de la dictadura franquista. La funcionalidad de los viajes o migraciones de los personajes está ligada a la apertura necesaria para un modelo intercultural, a la apertura y confrontación con el otro y la posición de cada personaje frente a dicho otro. Más adelante veremos cómo se plasman estos movimientos en el sentido profundo de la novela.

Teniendo en cuenta estos criterios, inicio el análisis afrontando el estudio de **Ignacio**, el narrador-protagonista, cuyo nombre no aparecerá hasta la última página de la novela. Este personaje está marcado por la inevitable influencia que en él ejercen los demás personajes. Se trata del hijo pequeño de la familia. Ignacio vuelve a la casa familiar del campo, tras una experiencia intercultural, procede de París,

³⁶ En el Anexo 8.2.1.a incluyo un esquema sobre los personajes principales de la novela. Con este esquema se puede entender *grosso modo* las interrelaciones de los personajes y la finalidad de sus caracteres.

vuelve para reencontrarse con su hermano Antonio, el amor de su vida. En los cinco días que espera a su hermano cuenta su historia hasta el momento presente. El narrador nos muestra su vida pasada, nos lleva a ella en una suerte de presente comentado desde el futuro. La memoria sostiene y comporta el hilo conductor de la narración, la narración de y desde Ignacio. Narración que se ve truncada en varias ocasiones por, como adelantaba, la voz narrativa de Clara. Ignacio nace con los ojos cerrados, no los abrirá hasta pasados dieciséis días de su nacimiento. Este número no tiene en la obra ninguna simbología específica. En un principio Ignacio es considerado un monstruo y vivirá enclaustrado en la casa familiar hasta muy tarde, hasta los once años. En el momento en que se inicia el discurso, hace siete años que Ignacio no ve a su hermano. Tiene 25 años en el presente narrativo, en 1974, año en que Arcos escribe la novela.

La novela comienza con una frase que refleja la importancia de la etapa en que Ignacio no abre los ojos: «Les yeux fermés» (AC 7). Ignacio llega a decir desde el exilio que el acto de no abrir los ojos era consciente. Se expone aquí la primera y única conversación de los padres que Ignacio espía:

Ce n'est que longtemps après, dans la solitude d'une chambre de bonne, à l'étranger, que j'ai apporté à cette conversation un élément définitif de réflexion, en remontant le courant du fleuve noir du non-désir de ma mère. Du non-désir de m'engendrer. Et j'en ai conclu que l'aveuglement des seize premiers jours de ma vie était conscient, voulu : je refusais d'ouvrir les yeux sur un univers où ma place était contestée. Et depuis lors, pour pouvoir vivre, j'ai pris une place d'emprunt dans l'espace de vie que mon frère Antonio avait conquis pour nous deux. (AC 55)

Esta cita resulta muy reveladora para la interpretación de la novela. Ignacio consigue descubrir la razón de su *seudo*enfermedad cuando está en el exilio. El distanciamiento físico del espacio de pertenencia inicial aparece aquí como requisito para pensar mejor y analizar ese origen. Esta será una de las pocas señas que la novela muestra de una experiencia intercultural del personaje entendida como un elemento positivo, y se configura una de vez por todas el rechazo innato, nunca mejor dicho, de Ignacio por su entorno de nacimiento, de infancia y viceversa. Ignacio no tiene un lugar, desde el principio es rechazado. El no lugar podría ser

tomado como el sentimiento que tiene el emigrado, esa ausencia de espacio propio; asimismo, esta falta de lugar está ligada a la crisis de identidad que supone el encontrarse fuera de las fronteras del espacio que determina la identidad propia. Este conflicto parece resuelto sin embargo a través de la identificación —amor homosexual— con su hermano; es Antonio quien le ofrece un espacio en la vida. Kojév (*apud* Descombres, 1984: 63) habla de la identidad personal a través del otro, de este modo es el otro, como pasa en esta novela, quien proporciona un lugar, y por lo tanto, una identidad. Antonio será el motor que mueve a Ignacio dentro de la novela.

Como se ha visto, es desde esa posición de fuerte identificación con su hermano, Ignacio vive determinado por su encierro y la observación atenta de lo que sucede en casa. Cuando abre los ojos por primera vez mira a su hermano, quien lo llevará a su cuarto, donde lo cuidará y educará. Antonio, a través de su influencia sobre Ignacio, se configura como el único ser digno de amor dentro de la casa, único ser digno de atracción, al mismo tiempo. Este amor de infancia permanecerá en Ignacio. La homosexualidad de Ignacio es clara, el cuerpo masculino es el único que aparece ante él. Podríamos hablar de la presencia de su madre y de Clara, la criada, como el sexo opuesto que habita la casa, pero ninguna de las dos son percibidas por el protagonista como susceptibles de recibir su cariño sensual. En la primera mirada del recién nacido está la elección de su objeto de amor. Se trata de una mirada-elección: Ignacio elige a su hermano, de entre los demás miembros de la familia solo querrá a Antonio. El enamoramiento del protagonista con su hermano, que llegará más tarde, está enlazado en la novela con esta primera mirada que se sabe selectiva, pues no se ha producido de manera natural e inmediata. ¿No se estará relacionando aquí el amor materno-filial con el amor físico homosexual? En términos psicoanalíticos, este impulso primero, esta mirada que afianza la relación con el progenitor se deriva, muy pronto, antes incluso de lo que podríamos suponer como edad en la que se producen las relaciones sexuales, en una suerte de edipismo, es decir, el amor del hijo por su madre.

Como indicamos en el capítulo anterior, la recuperación del cuerpo y de lo sexual es en los momentos de escritura de la novela uno de los frutos más evidentes del 68. Gómez Arcos configura de manera insistente en sus obras la relación erótica a través de dos claves fundamentales: la homosexualidad y la violencia. El tratamiento abierto y reiterado de la primera de ellas supone una ruptura clara con la cultura

reinante durante la dictadura franquista, donde este hecho es claramente un tabú. Del mismo modo que la homosexualidad supone una lealtad extraordinaria a su pasado, a la infancia y juventud vividas junto a su hermano, tiempo en el que se basa la mayor parte del relato y tiempo que Ignacio quiere recuperar volviendo de su exilio. La novela entera gira alrededor de esta lealtad del protagonista: vuelve para encontrarse con su hermano, narra su historia amor con él y acaba viviendo con él. Pero esta lealtad, ¿está ligada a una idea del país de origen del autor? Más adelante analizaré los tiempos que recorren la novela, pero es importante señalar aquí la importancia de esta lealtad del protagonista en relación con las diferentes épocas de España representadas en la narración. La generación de los padres está relacionada con la República y la Guerra Civil, la del protagonista y su hermano con la de la dictadura. La lealtad a la relación homosexual va más allá del hecho subversivo que supone en el momento de producción. La relación de lealtad con la generación anterior se complica, ya que al final de la novela existe una identificación de Ignacio con su madre: «Je vois ses yeux (de su madre), déguisés dans le miens, qui sourient aussi dans la glace» (AC 278). ¿Supone esta identificación una lealtad al pasado que representa Matilde, la madre? Bajo mi punto de vista, esta identificación, que se verá acompañada por la identificación de Antonio con Carlos, el padre, supone una continuidad en el fracaso de vida de la generación anterior, fracaso que nace en el conflicto fratricida, de modo que tiene un sentido más amplio, metonímico. Más adelante profundizaré en esta interpretación, cuando hable del incesto.

Así las cosas, el personaje de Ignacio, narrador de la novela, está proyectado al pasado. Vuelve a la casa para encontrarse con el pasado, con el amor de su hermano, pero también espera un futuro junto a Antonio. Pero, ¿qué clase de futuro se puede esperar de una pareja infructuosa? He aquí el sentido central de la novela. La pertenencia de Ignacio está ligada al amor hacia su hermano Antonio, está dedicada a la infructuosidad, a una implosión monocultural, es decir, a una retroalimentación excesiva del ámbito cultural que conduce a la autodestrucción, como dijera Lévi-Strauss: «L'exclusive fatalité, l'unique tare qui puissent affliger un groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul» (*Apud* Benoist, 15: 1977). En este caso, el exilio del protagonista no es suficiente para encontrar una propuesta de apertura al otro que libere las tensiones de una sociedad extremadamente monocultural, a un otro que le pueda salvar de la implosión que se muestra al final de la novela.

Ignacio viaja a Londres y luego a París —curiosamente el mismo recorrido del exilio de Agustín Gómez-Arcos—, donde malvive. Este exilio está planteado, por un lado, desde la huida del país bajo la dictadura; Ignacio, influido por las clases de su profesor particular ya encuentra una necesidad de salir del país: «Je ne connaissais pas mon pays — enrôlé comme j'étais entre les murs de la maison — mais l'envie commençait à me prendre de foutre le camp pour respirer l'air salubre au-delà de nos frontières.» (AC 104-105). A modo de prolepsis, esta intención de salir de España está relacionada con la represión que se vive bajo la dictadura franquista. Por otra parte, la situación financiera de bancarrota de la familia, tras la muerte de la madre, provoca la desvinculación de Ignacio con la tierra. Todo se ha perdido excepto la casa de campo. Decide salir, pues ya no le queda en España lo que le mantenía unido al origen: su hermano. Conversa con el administrador de la familia, le da un mensaje para su hermano Antonio, residente en Venezuela:

Vous pouvez lui dire que c'est sa situation, s'il veut faire quelque chose. Je me considère comme dégagé de toute obligation. Je quitte le pays.

— Pour aller où?

— Quelque part à l'étranger, comme lui. Peu importe.

— Sans avoir terminé tes études, sans ressources...

— Je peux travailler. Tout le monde le fait. Je ne serai pas le premier Espagnol que se fait enculer en dehors des frontières après l'avoir été ici, n'est-ce pas?

[...]

Pendant un moment, j'ai une folle envie d'entrer dans ma ville, de voler un drapeau et de m'envelopper de rouge, jaune, rouge pour ce voyage vers la merde. Mais non. Je préfère, après tout, me dire que je vais vers l'inconnu. Laissons les cimetières et les linceuls. Pour les morts. Moi, je vais vers la vie. (AC 278-279)

La cita resulta clara para el análisis. Podemos distinguir tres actitudes del protagonista con respecto a la perspectiva del exilio. Por un lado, una visión negativa del exilio, donde se expresa indirectamente el conocimiento de la emigración laboral española de la época; por otro lado, se considera a la partida como una reacción directa hacia la opresión de la dictadura, representada aquí por la bandera franquista; y finalmente, una visión positiva que considera el exilio como un camino hacia la

vida que deja atrás un país de «muertos», un país caracterizado por la monocultura extrema.

Pero, según narra el protagonista, la vida en el exilio no es demasiado buena, Ignacio cuenta el día en que recibió el telegrama de su hermano:

Ton télégramme est arrivé à un moment où je n'avais pas d'argent, où je n'attendais plus rien — ton télégramme rempli de mots inutiles, de mots qui coûtaient cher. Je me suis dit que, avec l'argent dépensé pour ces mots en trop, j'aurais pu me payer des frites et des saucisses — nourriture des pauvres à Paris, la mienne — [...]

La petite chambre de bonne que je louais — sixième étage, pas d'ascenseur, pas d'eau, pas de chauffage [...] (AC 8-9)

La vida en París no es buena, pero no decide volver por esa razón. Solo la llamada de su hermano le hace regresar. Como decía antes, existe una lealtad a la relación con Antonio, quien le ancla a la tierra de origen. De hecho, existe un odio a esa tierra, como podemos ver en la cita anterior, donde el hecho de marcharse podría estar acompañado de un gesto de visible venganza. Pero, ¿conlleva esta deslealtad a la tierra de origen una propuesta intercultural del narrador-protagonista? La experiencia intercultural de Ignacio no supone un cambio en su actitud respecto a la tierra de origen, su vuelta no solo es física, es un retroceso en el tiempo, pretende o elige un futuro basado en el pasado, de modo que se busca el estado de implosión monocultural a nivel familiar.

Beaucoup de choses à régler pour que tout redevienne comme avant, comme il y a sept ans, au plus fort de la plénitude, à l'époque où l'adieu est devenu définitif: je veux dire les mots, les gestes, les regards cassés que nous avons inventés pour mieux exprimer l'adieu... comme on le fait toujours. (AC 9)

Por otro lado, la necesidad de borrar el exilio, el estado de separación con respecto a su hermano y el paso del tiempo lo vemos de manera muy clara en la siguiente cita. Ignacio utiliza el jabón preferido de su madre, el jabón de su infancia para tratar de borrar la memoria del otro adquirida en el exilio, tratando de eliminar así la memoria del cuerpo para devolverla a su estado original: el de la relación física entre los dos hermanos. .

Je me savonne, me savonne, me savonne... tant de nouveaux parfums à effacer pour revenir aux sources de ton odeur-mon odeur!... répéter ces savonnages pendant ces cinq jours, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, et ce matin encore... je me savonne, encore et encore... j'ai enfin retrouvé la peau de mon enfance, malgré ces poils qui ne sont pas ceux de mon enfance, mais que tu connaissais déjà il y a sept ans, le jour de notre dernier adieu. (AC 11)

Como se puede observar, la vuelta a la tierra es también una vuelta a la memoria temporal y física en el tiempo, al menos esa es la intención del personaje. En consecuencia, la función del exilio de Ignacio está ligada más a la vuelta que a la partida, ya que la experiencia foránea no tiene otro destino que ser borrada. La partida, como comentaba más arriba, tiene varias funciones: la deslealtad a la tierra, el odio a la España franquista y la búsqueda de la vida. Pero en la vuelta vemos el fracaso en el exterior y el intento de borrarlo. Se podría pensar que la vuelta dual que observamos en Ignacio apuesta por la monoculturalidad, entendida esta como cerrazón del país de origen, es decir, entendida a nivel estatal. Pero la vuelta de Ignacio no es una vuelta al Estado español, es una vuelta a su hermano, a la familia, a la casa familiar, a su infancia. De manera que la monoculturalidad está representada en el ámbito fundamentalmente privado. Ahí se producirá la implosión monocultural.

Esta interpretación se vería confirmada por el análisis que desde el punto de vista psicoanalítico realiza Gascón (1992), para quien Ignacio supone la representación de un narcisismo necesario por la ausencia de géneros a su alrededor. Este narcisismo supone la regresión a la infancia como lugar donde las fantasías están cercanas al subconsciente. Así lo explica Gascón Vera:

La valoración narcisista nace de la ruptura de las relaciones afectivas primarias, donde lejos de ser la negación del objeto, resulta una exigencia de una relación al objeto; es una necesidad del objeto en la medida en que éste fundamenta y asegura la propia existencia del yo, ya que no hay existencia humana posible fuera de una organización social por rudimentaria que sea. Para sobrevivir en este mundo doméstico opresivo es necesaria una regresión al mundo mágico de la omnipotencia infantil, un mundo inconsciente en el que el pensamiento se dilata por medio de la imaginación, aboliendo los límites del yo, y donde se

hace revivir el contacto cósmico de la primera infancia, en el que se confunden el yo y el no yo. (Gascón, 1992: 115)

Observamos en este razonamiento la existencia de una regresión, que se producirá, por otra parte, también en Matilde, la madre de Ignacio, y en ese estado de regresión, la existencia de una confusión de los límites del yo lleva a la autora a la conclusión de que Antonio no es en realidad un personaje, sino un doble de Ignacio.

Antonio que reemplaza la madre y que le cuida con la dedicación y devoción erótico-filial. El niño busca sin cesar la relación que le valga en ausencia de los cuidados maternos y necesita crearse un sustituto, cualquiera que sea. Al no encontrarlo en el mundo depresivo en el que vive se crea un doble, es decir, un ser tan idéntico a sí mismo como sea posible, y al amarlo se está amando a sí mismo (*Idem.*: 119)

Pero Gascón va aún más allá en su interpretación y relaciona la identificación que se produce entre Ignacio y la madre, que mencionaba más arriba, como parte de la imposibilidad de realización de las pulsiones edípicas de Ignacio.

También se produce la búsqueda fantasmática de su identificación de su yo como sujeto a través de su identificación con la madre que le rechaza. Con ello satisface su deseo homosexual y edípico de ser el padre y la madre y poseer a la vez a éste y a la madre. Deseo que se ve realizado a través de la relación narcisista de un doble, el brillante y bello hermano, Antonio que solo existe para él y que solo le ama a él. (*Idem.*: 120)

Vemos en esta interpretación que el personaje de Ignacio, desde un punto de vista psicoanalítico, está en el centro del núcleo familiar y crea, junto a su hermano, un espacio endogámico, representado por la habitación que comparten, donde ningún elemento foráneo puede penetrar. Solo los personajes que conforman la familia, incluyendo a la criada, son dignos de entablar una relación, cualquiera que sea, con el narrador-protagonista. Esta interpretación nos lleva a la que adelantaba más arriba, a esa implosión monocultural extrema.

Frente a Ignacio, encontramos a **Antonio**, el hermano mayor: tiene seis años más, nace en el año 1943, mientras que Ignacio nace en 1949: «Mon frère est né en 43. Moi en 49» (AC 39). Es importante señalar, por el momento, que los dos hermanos han nacido en pleno franquismo y no han vivido la Guerra Civil. Antonio es quien provoca directamente la vuelta de Ignacio, es él quien le escribe anunciando su retorno a la casa familiar del campo, tiene planes para la casa. Antonio toma la iniciativa. Esta va a ser la función principal de Antonio en la novela, tomar la iniciativa con respecto a su relación con Ignacio, exceptuando el momento en el que decide salir del país. Antonio se convierte en el mentor de Ignacio en el mismo momento del nacimiento de este. Lo observa en su cuna hasta que abre los ojos:

Mon frère Antonio qui ne bougeait pas d'un pouce, les yeux grands ouverts, caressant mes paupières fermées, m'appelant avec cette voix si particulière qui s'infiltrait dans mon sang et dessinait ma nature. (AC 29)

C'est donc le seizième jour après ma naissance que j'ai ouvert les yeux pour les plonger sans hésiter dans ceux de mon frère Antonio (AC 21).

El proceso de influencia en Ignacio comienza antes de que este abra los ojos, antes de que pueda darse cuenta de lo que pasa a su alrededor. Antonio está moldeando a su hermano desde el principio, lo está adaptando a su persona. Luego se lo lleva a su habitación, donde lo cuidará y educará, educación relacionada con el cuerpo, con la homosexualidad:

Cependant, mon frère Antonio ne néglige pas ses études ni mon éducation. Des sciences naturelles, on passe aux caresses, de l'essoufflement physique, à la multiplication. Jamais je ne pourrais démêler l'érotisme de mes premières connaissances. (AC 88-89)

Con respecto a los padres, Antonio es un hijo querido, esperanza para la «infravida» bajo el fracaso familiar: «Toi, tu avais été voulu, attendu, créé et recréé» (AC 17). Ignacio lo interpela en su interior de esta forma. Esta condición privilegiada le ofrece al primogénito una mayor libertad, consideración y autonomía que se observa en toda la novela. De esta forma, Antonio se convierte en una especie de *pater-mater familia*, es el único en reaccionar, de activar la vida del hijo no querido,

del hijo semiabandonado «entre les murs de la maison». Por otra parte, existe una relación de pertenencia en cuanto a los padres, al tiempo de los padres, al fracaso de los padres. Antonio introduce a Ignacio en todo lo que tiene que ver con el tiempo de los padres, con el tiempo de la II República y de la Guerra Civil.

Antonio inicia a Ignacio en muchos aspectos de la vida, le enseña a leer y escribir, hacer cuentas, cultura general, etc.; pero Gomez-Arcos centra la novela en la descripción de su relación erótico-afectiva. Antonio es el mentor relacional de Ignacio, Antonio le muestra la forma en que se vive el amor y el sexo; en el sexo es también el elemento activo. ¿Cómo se podría definir este hermano que cumple la función de tantas cosas a la vez: padres, maestro, hermano, amante? Desde el punto de vista intercultural, esta figura de (supra)hermano está dirigida directamente a la implosión monocultural que se opera en la relación extremadamente endogámica de los hermanos. Como decía más arriba, la interpretación que puede ajustarse a la figura del hermano mentor, de ese (supra)hermano, está ligada a aquella primera mirada y a la relación amorosa y erótica que mantiene con el protagonista. En la siguiente cita se expresa de manera explícita la acción de Antonio sobre Ignacio, una acción que va más allá de la relación fraternal o amorosa, que tiene más que ver con la relación materna (y paterna), se trata del momento mismo de la Creación:

Il se comporte là comme un créateur. Il a l'impression — plus, la certitude — qu'il me modèle, jour après jour, à l'image de quelque chose de spécial que, sans en douter, il aime inconsciemment. Et avec passion. (AC 88)

La novela misma confirma esta interpretación mística: además de las funciones que Antonio tiene con respecto a su hermano, existe una mención directa a su relación con Ignacio como una religión. Se puede decir que Antonio cumple también la función de sacerdote para Ignacio, de sustentador de una fe. Antonio mismo hace referencia a ello cuando, dirigiéndose a don Pepe, el profesor de Ignacio, dice:

Un corps, monsieur, si vous avez lu les Evangiles, est un temple. Et spécialement ce corps-là, le corps de mon frère, c'est mon temple à moi. Et c'est là que, depuis l'âge de dix ans, je fais toutes mes prières... Si vous voyez ce que je veux dire. (AC 113)

E Ignacio comenta en otro momento:

J'étais sûr que, dans notre religion à tous les deux, il y avait encore des rites ignorés, occultes, dont je désirais l'accomplissement immédiat. (AC 130)

La identificación o no —y por tanto, la lealtad o pertenencia o no— a una religión cumple un papel primordial, en tanto elemento que define una pertenencia a una tradición cultural, para entender las identidades mono o interculturales que pueden encerrar una novela. En este caso, el análisis de la religión como elemento identitario o de pertenencia tiene dos niveles: el que se refiere a una religión estatal, oficial; y el que tiene que ver con esta religión personal que construyen y practican los dos hermanos. Evidentemente, no podemos entender esta religión de manera literal: no es una religión, pero el uso de este concepto para definir la relación incestuosa puede hacernos pensar en lo profundo del asunto y en las variantes mitológicas del motivo y sus posibles significados en esta novela. Por otra parte, y estaríamos en la línea interpretativa de Hervás (2005), esta comparación (véase la primera cita) con lo sagrado frente al sacerdote supone en sí misma una subversión, el conflicto entre dos posibilidades de pertenencia. Se trataría, dentro de esta interpretación, de un ataque directo a la religión dominante en España frente a uno de sus acólitos, religión esta relacionada con el estado de extrema monoculturalidad que muestra la novela.

La homosexualidad de Antonio puede ponerse en cuestión a tenor de dos relaciones heterosexuales, una supuesta y otra de hecho. Ignacio encuentra la foto de una chica en uno de los bolsillos de Antonio:

Dans l'une de ses poches, j'ai trouvé la photographie d'une fille dont le visage ne me dit rien, mais elle a eu le culot de la dédicacer: «À Antonio, pour qu'il pense toujours à moi» [...] Peu à peu, je me suis convaincu que sa laideur était insupportable. J'ai pleuré de rage. (AC 246)

Antonio se casa cuando está en Venezuela, aunque este matrimonio tiene dos razones pragmáticas para él. De todos modos, se trata de una relación heterosexual mantenida sin problemas, aunque también sin fruto. Por un lado, se casa, supuestamente, para evitar que Ignacio haga el servicio militar; y por otro, para

conseguir mayores dotes económicas, puesto que la esposa es la hija del dueño de la empresa donde trabaja. Clara dice, después de que Ignacio lea una carta de Antonio:

«Ce n'est pas une mauvaise idée de t'épargner le service militaire. C'est pour cela qu'il se marie.»

Matilde a ajouté: «Mais naturellement, mon ange! En tant que fils de veuve, l'aîné étant déjà marié, tu es maintenant mon seul soutien dans la vie [...]»

[...]

Elle est la fille unique du patron de l'usine de produits chimiques. (AC 269-270)

En estos dos momentos de relación heterosexual de Antonio, Ignacio reacciona, como es de esperar, de manera negativa: no soporta los celos. Al final de la novela, cuando por fin Antonio regresa acompañado de su esposa, la situación será insoportable.

A partir de estas relaciones heterosexuales de Antonio, cabe preguntarse su verdadera naturaleza sexual: ¿es Antonio homosexual o heterosexual? Desde el punto de vista intercultural es muy significativo que la relación sea heterosexual y con una mujer extranjera. Son dos formas de expresión clara de apertura al otro. Sin embargo, Gómez-Arcos las hace fracasar. También es significativo dónde se producen. Antonio mantiene una relación homosexual con su hermano menor en la casa y dentro de sus tierras; mientras que las relaciones heterosexuales se producen fuera: la chica de la foto, en la ciudad, suponemos, y Evelyn, su esposa, en el exterior. En cuanto a la chica de la foto, es una relación en el espacio metafórico intermedio en el tránsito codificado de la casa (espacio monocultural) y el extranjero (espacio intercultural), por lo tanto, no se trata de una relación intercultural en toda regla, ya que es una española en España, pero sí sale del ámbito de monoculturalidad donde se produce el de la implosión, o sea, en el ámbito familiar, de modo que esta relación, que no llega a ser del todo explícita, prepara a Antonio para una relación mucho más intercultural: la relación con Evelyn. Esta relación se produce en el extranjero, además, Evelyn es una norteamericana en Venezuela, un personaje con un fuerte itinerario vital intercultural: se trata de una relación totalmente abierta a la interculturalidad. Antonio conoce así, de primera mano, en las relaciones, el hecho intercultural, pero no solo eso, también conoce las relaciones con el otro sexo, con la

alteridad en sentido estricto. La heterosexualidad que se plantea con esta relación intercultural no es otra cosa que amar al otro, de modo que la novela traduce lo erótico como un espacio intercultural o monocultural según el caso. La relación heterosexual de Antonio supone un doble con respecto a la relación que se lleva a cabo en la casa, la relación homosexual, relación esta que acaba siendo el detonante de la implosión monocultural que se opera en la narración.

La generación de la Guerra Civil española está representada en la novela por los progenitores. **Matilde** es la madre de los dos hermanos y la esposa de Carlos, el padre. Matilde es un personaje sumamente complejo y en muchos casos ambiguo. Este personaje central de la novela es el agente que coordina e impone sus convicciones y sus modos de vida al resto de la casa. Es ella la que toma la decisión fundacional más importante en relación con el espacio: decide cerrar la casa e imponer el silencio, con lo que hace del hogar una metáfora del país bajo el franquismo. Asimismo, Matilde representa en cierto modo a la España dividida, a la madre patria (Molina, 2004: 175-185). En su artículo, Molina hace referencia a la figura de la madre como una trasposición de las ambigüedades que se muestran hacia la patria de origen, ambigüedades que yo señalo como ambivalencia, como dualidad identitaria, como conflicto de pertenencias. Asimismo, la madre está enfrentada a la figura paterna, figura desdibujada por el fracaso y el misterio de su existencia.

La figura de la madre se dibuja imponente mientras que los padres son seres grises, anodinos o cobardes. Madre mala es una asociación recurrente en el imaginario de este escritor, pues no hay nada mejor que una madre mala para despertar la conciencia del lector, sorprenderlo y ayudarlo a que se sacuda el conformismo. El escritor tiende a insertar un elemento subversivo (a veces también fantástico) en lo cotidiano para trasgredirlo y transformarlo en símbolo. Las imágenes que Gómez Arcos nos ofrece en sus relatos son grabados al agua fuerte de una España negra y ancestral. (Molina, 2004: 177)

Por otro lado, Molina habla de la mala madre, como la mala patria que ha expulsado a sus hijos. En su artículo analiza la figura de la madre en varias obras de autores exiliados y llega a esta conclusión que supone un aspecto más de la traslación simbólica de la madre a la patria. Evidentemente, esta visión puede ser matizada, y en el caso de la obra que aquí se analiza la complejidad del personaje de Matilde

trasciende este punto de vista. Sin embargo, la relación de la figura materna con la patria de origen puede ofrecer claves de una lectura intercultural de la novela, donde la madre funciona bajo los códigos identitarios —ya sea para asumirlos o subvertirlos— de la patria de origen del autor y obliga por lo tanto al protagonista a definir su lealtad.

Gascón (*Op. Cit.*: 130) va más allá en esta interpretación y habla de España, en la obra de Arcos, como una madre fálica y un padre impotente, que Arcos ve desde el exterior y sufre por ella. La autora concluye que Arcos quiere acabar con todo lo que representa a esa España agónica. Más tarde, en las conclusiones sobre la novela, hablaré de esta posible intención redentora, al mostrar en esta narración lo negativo que le duele como algo propio, de su propia identidad.

La angustia en la que vive Matilde tiene que ver con cuatro elementos determinantes: su origen aristocrático, su boda con Carlos (abogado republicano), la Guerra Civil y el fracaso del bando de su marido. Estos aspectos de su pasado chocan y producen su fracaso existencial. Matilde decide mantener ciertas apariencias que provienen de sus ancestros y conserva una educación aristócrata. En el capítulo cuarto de la novela, Matilde explica a la criada el origen de su educación y consiguiente fracaso. Comento alguno de sus contenidos.

Matilde está definiendo a «la petite fille» que se engendra en una familia aristócrata:

Elles ne possèdent rien: elles appartiennent. Dans la plupart des cas, elles ne sont que le résultat du caprice du hasard, du milieu social dont elles sont issues, de leurs parents, de l'homme qui les épouse, des fils qu'elles mettent au monde. Si la petite fille est bien élevée, ce qui est mon cas, ce manque d'autonomie devient un devoir parfaitement supportable, dans la dignité. Mais tout cela, bien entendu, se situe en dehors du bonheur. Moi, je me considère comme une femme digne. [...] Et c'est bien pour cela que je peux affirmer à présent que je suis malheureuse. (AC 50)

En este párrafo podemos encontrar lo que para Matilde supone su origen, una de las huellas de su historia personal. La infelicidad que experimenta está ligada, en este caso, con la educación de pequeña niña de clase alta. Pero no por ello deja de ser leal a su pasado, como ella misma dice, es el resultado de una niña bien educada, es

leal a su educación. Esta lealtad de una vida de apariencia, artificial, clasista, contiene en sí un alto grado de monoculturalidad en tanto que transmisora de los valores de origen. Pero, como decía antes, Matilde es un personaje muy ambiguo. Más adelante, Matilde habla de la importancia de los hijos para una mujer bien educada, así lo ve ella:

Une jeune fille, ma chère, c'est aussi une promesse de fruits — ça, je ne l'ai jamais compris: elle peut aussi bien être stérile — et c'est pour cela qu'elle attire les hommes. [...] Dans mes cauchemars, je revis parfois les souffrances que la naissance m'a values, et je me rends compte que je n'ai jamais cessé de me poser la question : « Pourquoi? » [...] En tant qu'être humain — je veux dire en termes d'angoisse ou d'espoir — je n'ai pas été enrichie par la procréation, ni d'ailleurs appauvrie. Ça n'a rien enlevé, rien ajouté à mon échec total. Je ne leur en veux pas, à mes deux fils. Ce que j'appelle aujourd'hui mon état de née-morte n'a rien à voir avec eux. Ils n'y sont pour rien. (AC 53-54)

En este apartado se descubre perfectamente la ambigüedad de la que hablaba antes. Por un lado, Matilde se apoya en su educación para explicar muchas actitudes de su apariencia aristocrática, también esa lealtad la mantiene, en cierto modo, en su fracaso personal, en su estado de «née-morte», se trata, como se ve, de una lealtad corrosiva, como bien lo explica ella misma. Por otro lado, Matilde disiente en uno de los principales preceptos de la educación que ha recibido: la necesidad de procrear de una joven bien educada. Como se ve en la cita, Matilde no cree necesaria la procreación, claro símbolo de la falta de vinculación al otro. A pesar de esta convicción, Matilde ha sido leal a la educación recibida y ha tenido dos hijos. En un principio, la lealtad es mucho más fuerte que su convicción personal, pero esto no dura mucho tiempo. Matilde acaba confesando que no quiere a sus hijos, que no le han servido para nada, ni para bien ni para mal. Pero el deseo de la infertilidad que ella no ha podido conseguir, se verá realizado en la relación homosexual de sus hijos. Matilde, en cierto modo, se va a apoyar en sus hijos para ciertos fines catárticos, de modo que el personaje miente al hablar así de sus hijos. Otra ambigüedad. De todos modos, es importante resaltar la relevancia de esta idea de deslealtad en Matilde. Supone una ruptura de la monoculturalidad adquirida a través de una familia conservadora que, como decía, tendrá su continuidad en la generación siguiente, en los hijos.

El nacimiento de Ignacio supone para Matilde la esperanza del «cataclysm» para conseguir esa catarsis que antes comentaba, la catarsis que consiguiere romper su pasado, con la perfección infeliz en la que la han convertido. Matilde se dirige a Clara:

Mais voilà quarante ans que mes droits sont bafoués, et je souhaite le cataclysm. Evidemment, il y a eu la guerre. La guerre. Et, de plus, la guerre civile. [...] Mais c'était un cataclysm commun qui a mis mon mari hors de course. Vous aussi. Tout le monde a eu sa part. La perfection a pu suivre son cours. Moi, je n'ai pas été touchée. Avant, pendant et après, je suis toujours restée telle que j'étais: parfaite.

Quand le deuxième enfant est arrivé [...] j'ai cru que tous les éléments du cataclysm étaient réunis. Mon cataclysm personnel. Vous vous rendez compte de ce que cela peut représenter, lorsqu'on est parfaite, d'enfenter un monstre? J'insiste : la possibilité se présentait enfin à moi d'échapper au dénominateur commun des gens comme il faut et de mener *ma* guerre. [...] J'avais enfin l'occasion de cracher ma vérité à la face du monde et de faire éclater mon apocalypse personnelle, véritable machine à détruire. (AC 56-57)

En esta cita se encuentran los dos aspectos de Matilde que comentaba: por una parte, la necesidad de llevar a cabo una guerra personal con todo lo que supone su pasado, su origen, la educación que ha recibido, la que le ha dado su «perfección». Por otro lado, el uso de la posible malformación del hijo para conseguir ganar esa guerra. De nuevo Matilde muestra la necesidad de romper la lealtad a su pasado. Pero para conseguir llevar a cabo esa ruptura busca una solución externa. Ella misma, como agente de decisión, no se plantea la posibilidad de poner en práctica la batalla por la ruptura, necesita de un elemento externo que le lleve por esa vía destructiva. Matilde quedará completamente frustrada cuando Ignacio abre los ojos y, según él mismo, es ahí cuando comienza la venganza de su madre contra él.

Elle, maman, savait que la famille courait à sa ruine, et pendant toute mon enfance, elle s'est acharnée à me donner le goût du luxe pour mieux souligner le malheur de mon adolescence. Chacun exerce sa vengeance comme il peut. Celle

de maman était à retardement. Comme une bombe. À sa manière, elle, maman, était une terroriste. (AC 36)

Matilde elige la enfermedad de su hijo para su cataclismo personal. Para llevar a cabo la catarsis, Matilde decide llevar a su hijo a Lourdes con la intención de, supuestamente, buscar un milagro. Pero realmente pretende pasear a su «monstruo» por todo el país para mostrar su guerra personal, correlato individualizado de la guerra de todos, la de los dos bandos irreconciliables. Se trata pues de un viaje que pretende romper la lealtad con la que ha convivido siempre, la lealtad a sus ancestros, a su educación. ¿Se podría afirmar que en este caso el viaje tiene el fin de reemplazar la monoculturalidad por una apertura intercultural? No lo creo. El viaje que pretende hacer Matilde con su hijo-*monstre* tiene más que ver con una implosión monocultural. Puede tratarse, efectivamente, del momento clímax de la extrema monoculturalidad. El origen aristocrático de Matilde la sitúa en el bando vencedor de la Guerra Civil, de modo que es su educación la que está bien vista y domina en el país para las gentes de su clase social. Matilde pudo encontrar ya en Carlos la ruptura deseada, pues este se apartaba de los preceptos nacional-católicos de su familia, bien pudiera ser esa la causa de su matrimonio, matrimonio no exento de problemas. Pero la pérdida de la guerra por lo republicanos la devuelve al principio, a la supremacía de su clase, de los vencedores. Pasear a un monstruo por España representa una de las grietas por donde se desborda el dique de la monoculturalidad excesiva. El verdadero milagro para Matilde no es la sanación del hijo, sino su enfermedad, su monstruosidad. Pero este viaje queda frustrado por la apertura de los ojos de Ignacio. Se pierde así la posibilidad que Matilde tiene para romper con la extrema monoculturalidad, con las lealtades que definen su identidad fracasada. Entonces Matilde rechaza a su hijo Ignacio, dice: «Sortez-moi ça de ma chambre!» (AC 32)

Por otra parte, Matilde consigue realizar un viaje *milagroso* con su marido. Carlos enferma de cáncer y su mujer pone todo su empeño y los fondos económicos e inmuebles para salvarlo. Esta salvación solo es posible en el exterior, en la España de los 60 no existían los medios convenientes. El narrador, Ignacio, relaciona este viaje de salvación con el que su madre pretendía hacer con él:

Maman avait pris la décision soudaine de partir en pèlerinage pour consulter un spécialiste quelque part dans le monde, avec, dans le rôle du monstre, Carlos agonisant. [...] J'ai pensé avec angoisse que, pour accomplir sa mission, maman allait l'habiller de mes anciens vêtements de velours et le mettre dans les eaux miraculeuses de Lourdes. (AC 238-239).

Pero, ¿vive Matilde el cataclismo esperado en este viaje? O, mejor aún, ¿cómo vive Matilde este viaje hacia la muerte de su marido? El espacio extranjero no encuentra reflejo de manera excesiva en la novela, pero sí que hallamos algunos momentos donde se puede sopesar el efecto del exterior en los personajes. Matilde viaja por todo el mundo buscando la cura de su marido: Suiza, Rusia, EEUU y finalmente, con Carlos ya muerto pasa por Venezuela para que su hijo Antonio se despidiera del cuerpo de su padre. Según Ignacio, Matilde pretende robarles la muerte de Carlos:

Mais pas un mot sur papa. J'acquies la certitude qu'elle veut nous voler sa mort, comme les *circonstances* nous ont volé sa vie. [...] Cette lettre aussi est signée Matilde. Pas de doute. Maman nous dissocie du cadavre vivant qu'elle promène en ambulance de pays en pays. (AC 244-245)

Este es el primer signo de la experiencia del viaje en Matilde: la disociación que realiza entre ella y Carlos con la familia. Sobre todo con los hijos, con Clara no sucede tal cosa, todo lo contrario, este viaje le acerca aún más a la vieja criada y amiga de la infancia. En la primera carta ya se evidencia este hecho, el final reza lo siguiente: «Prenez soin de vous, et surtout, soignez-moi Clara, Votre Matilde» (AC 242). Este apego por Clara y la anulación, en cierto modo, de los hijos, nos previene del proceso de regresión que se produce en Matilde cuando vuelve a España. Pero, ¿cuál es la razón profunda para que Matilde separe a Carlos de sus hijos? Cabe la posibilidad de que esta estrategia de distanciamiento esté relacionada con la regresión de Matilde, de la vuelta al estado de noviazgo donde no existe la prole. Pero si aceptamos la idea de la madre como correlato de la patria, podríamos pensar en la necesidad de la amnesia para las nuevas generaciones, amnesia en cuanto a los hechos traumáticos de un pasado sin cicatrizar.

Carlos muere, Matilde lo hace embalsamar para devolverlo a la tierra que le vio nacer. El embalsamamiento le cuesta la venta de la casa de la ciudad, Ignacio y Clara se mudan a la casa del campo, donde ya no quedan tierras en posesión de la familia. Como ya he mencionado, Matilde lleva al muerto a Venezuela donde se despide de Antonio y vuelve a la casa del campo, donde entierra a Carlos, en el cementerio familiar: «On va au cimetière de famille. On va enterrer mon mari» (AC 263). Matilde une de este modo a Carlos con sus ancestros. En la muerte, se produce la unificación de las dos facciones de la Guerra Civil.

Tras el entierro, en la vuelta a la casa del campo, se produce en Matilde, como adelantaba antes, una regresión temporal apoyada en Clara. Matilde pretende volver a la infancia, a la inocencia donde los esquemas de conducta impuestos por su clase social desaparecen, al lado de Clara, amiga de juegos y compañera en los primeros amores. Es de este modo como acaba produciéndose el cataclismo tan esperado por Matilde. El viaje y la muerte de Carlos la devuelven a un estado en el que desaparece todo ese bagaje monocultural que tanto deseaba destruir. Y es en la regresión donde busca un estado más próximo a la aculturalidad, a la ingenuidad y vida descodificada de la infancia.

Clara je vous supplie, ne m'appellez plus madame. Quand je vous écoute, je me sens terriblement artificielle. Et cela me décourage. Vous ne vous rappelez plus de Matilde-petite fille? Puisque vous insistez pour que nous restions ensemble, retournons à notre enfance, voulez-vous? (AC 267)

En la cita se descubre esta doble vertiente de la vuelta: por un lado la vuelta a la tierra, pero con la necesidad de romper las formas inculcadas por la educación. Le molesta que Clara la llame señora, sentido de ruptura que se ve reforzado por una confesión de Clara donde asegura que vivían en lo prohibido: «C'est là, dans l'interdit, que nous nous rencontrions toujours, tous les Quatre (Matilde, Clara, Carlos y Juan —novio de Clara—)» (AC 255); y por otro lado, la necesidad de volver a la relación de la infancia, a una relación libre de códigos e impregnada por la ingenuidad. De esta forma se produce la regresión necesaria para romper con la identidad adquirida, se retorna a una suerte de génesis que la llevará a la muerte. Así lo ve Ignacio: «À partir de ce jour-là, maman a commencé à ressusciter un peu plus chaque jour, avec une gaieté inconnue jusqu'alors. Elle n'avait pas fini de

m'étonner.» (AC 268) Más adelante dice: «Elle est tout simplement, et chaque jour, un peu plus morte» (AC 273). Matilde acaba muriendo como una niña. Este es el final de su cataclismo, de su regresión temporal: «Elle, maman, était morte dans son fauteuil-berceau de paille tressée» (AC 275). Es ahí, en el sillón de mimbre, donde Ignacio espera a su hermano Antonio en el presente narrativo. Más adelante veremos cómo se puede interpretar esta toma de posición —en sentido literal y figurativo— del narrador protagonista. En cuanto a la madre, ¿qué significación se podría obtener de esta regresión en un sentido intercultural? ¿No estaremos ante la asunción del origen cultural como única salida? Más adelante analizaré la llegada de Carlos a la tierra, cuando lo entierran, pero aquí estamos ante una solución final similar, además de manera consciente, téngase en cuenta que Carlos es movido como un pelele. Matilde, dentro de su complejidad, dentro de esa ambivalencia que tiene que ver con las «dos Españas» enfrentadas en la Guerra Civil, acaba posicionándose en el mismo lugar en que lo harán todos los personajes de la novela: la vuelta a la tierra, aunque, como se ha visto, en este caso, de manera extrema —como sucederá con los hermanos—, ya que la vuelta es tanto espacial como temporal. Se vuelve a la tierra, pero también a la infancia, a una suerte de paraíso perdido que Matilde conserva en la memoria. Se trata de un paraíso que escapa a las convenciones sociales que tan bien describe el personaje en la conversación con Clara (AC 49-52) y de ese mundo de adultos que está fuertemente marcado por la guerra y sus consecuencias, mundo que ocupará y marcará toda la existencia de Matilde.

Frente a la fuerte presencia de Matilde en la novela, Arcos nos presenta a **Carlos**, el padre de la familia. Abogado de ideología republicana obligado al ostracismo dentro de la casa, para ser más exactos, dentro de su despacho. Carlos está descrito básicamente desde la perspectiva del narrador-protagonista. A excepción de dos momentos: en uno, se muestra él mismo en la conversación que mantiene con Matilde (91-95); en otro, tras su muerte, Clara habla con Ignacio sobre su Carlos (AC 255-259).

Para Gascón este padre es «la representación absoluta del padre mítico que lleva la fuerza y la debilidad inscritas en él y es el verdadero deseo homosexual e imposible del niño Ignacio» (*Op. Cit.*: 125). Esta interpretación puede verse reforzada por la identificación que se produce entre Carlos y Antonio (objeto real de

la homosexualidad de Ignacio) y por el momento en que el niño besa a su padre en los labios:

Je lève alors d'un seul coup la tête et colle sauvagement ma bouche sur la sienne [...] je suce avec avidité sa langue, comme si j'aspirais la vie même, une poussée de salive m'inonde la bouche... [...] Et il se rend compte, vague sensation, qu'un ancien désir se réveille en lui, à mon contact. Mes lèvres ont-elles hérité de la suave humidité de celle de maman jeune-fille? (AC 84)

En esta cita podemos ver además esa identificación señaladas antes entre Ignacio y su madre.

Por otra parte, visto desde la perspectiva de Ignacio, Carlos es el padre ausente y el hombre sin identidad. El narrador nos lo presenta así en el capítulo VI:

Papa s'appelle Carlos.

Ma bouche prononce très souvent le mot « papa », surtout dans les conversation avec Clara et mon frère, mais ce nom, Carlos, je ne l'ai presque jamais dit ni entendu dire à personne de mon entourage.

[...]

J'ai envie de le prononcer (el nombre de Carlos), surtout quand je suis seul, ce qui arrive souvent. [...] et le nom de Carlos — nom de papa — se meurt tout seul dans mon désir, étranger à ma voix, imprononcé. (AC A71)

La ausencia de Carlos, el hombre, se refleja en la imposibilidad de pronunciar su nombre, es impronunciable porque no tiene una realidad correlato de su nombre. De modo que la identidad de Carlos ha desaparecido. Su condición de exiliado interior le anula como persona, aunque, a pesar de ello, sigue siendo el padre, «papa», apelativo pronunciable. Ignacio resalta en muchas ocasiones esta dualidad del padre y el hombre: «C'est la voix de papa. Ou celle de Carlos, plutôt?» (AC 71). Esta dualidad se puede entender como una diferenciación entre la identidad oficial, externa, propia del hombre y la identidad íntima, de la casa, tradicionalmente más propia de la mujer. Carlos, como hombre del ámbito público desaparece para dejar paso a su función más íntima, la de padre. Aunque ninguna de estas dos facetas acaba por realizarse: es un abogado desaparecido y un padre ausente: «Papa caché [...] Carlos inexistant» (AC 73).

La causa de la desaparición de Carlos es evidente: la pérdida de la Guerra Civil. Carlos aún sigue algunos casos de trabajadores, debemos suponer, de manera casi clandestina. Para protegerse de posibles represalias deja sonar continuamente una radio con la emisora oficial donde se habla de «paz y victoria». Ignacio, desde la infancia más ingenua comenta sobre la voz de la radio:

«Mais, hélas ! Elle ne pénètre que la conscience de papa qui n'est plus jamais Carlos... au moins depuis que cette maudite voix parle, parle, parle encore et encore de victoire et de paix. Papa caché, maman lointaine, Clara fatiguée, Antonio insouciant et amoureux, Carlos inexistant, à qui pourrais-je demander qui est cet invisible obsédé parlant à la radio de victoire et paix? [...] Pourquoi, les rares fois où la porte du bureau de papa s'entrouvre, la voix de Carlos reste-t-elle muette alors que celle de la radio ne cesse de parler [...]» (AC 73)

En un principio se presenta así al personaje de Carlos, representante de la tradición republicana truncada por la victoria franquista y de la represión que el régimen ejerce sobre ellos. Se tematiza en él la imposibilidad de seguir trabajando públicamente de estos represaliados, como le sucede también a don Pepe, profesor particular de Ignacio. Además de esto, Ignacio plantea el silencio de Carlos, su voz silenciada por la voz de la radio. El silencio tiene un papel muy importante en la novela y en Carlos encontramos su máxima expresión. La voz de los vencedores se superpone a la de los vencidos, creando así un silencio antinatural, un silencio impuesto. Pero la novela es en sí una ruptura de ese silencio, del silencio de Carlos. La nueva generación, representada en la voz del narrador-protagonista toma la palabra y denuncia el silencio impuesto. La definición más precisa del personaje de Carlos donde podemos apreciar con mayor nitidez la función que tiene, la encontramos en la descripción *post mortem* que realiza Clara. Clara cuenta a Ignacio la historia de su padre: hijo del gestor de la familia de Matilde, único en estudiar de entre los cuatro amigos, va a la guerra y es apresado, el dinero de la familia de Matilde sirve para sacarle, se casa con Matilde, vuelve a la universidad, termina Derecho, pero en tanto que «rojo» no consigue trabajo. Nace Antonio y

c'est sa bouche qui a prononcé pour la première fois le mot "papa". On a définitivement enterré Carlos, et papa, enfoncé un peu plus chaque jour dans son bureau, a commencé à recevoir ces pauvres types qui sont venus, pendant

plus de vingt ans, le consoler sur des petits problèmes d'argent, d'héritage ou administratifs. (AC 258)

Como se puede ver se trata de la historia de un hombre que ha perdido todas las posibilidades de realizarse como tal en la sociedad de los vencedores. Además, debe su salvación a una familia de vencedores, intensificador del sentimiento de derrota. Carlos mantiene su lealtad a las ideas republicanas en la medida en que su situación se lo permite. Esta lealtad le lleva al encierro sin remedio, pero realiza su acción para con los pobres de manera clandestina («Le petit avocat des pauvres», lo llama Matilde). Sin embargo, como se ha visto, esta identidad política, ideológica, truncada, invade su vida cotidiana, como marido, como padre. De ahí los pocos gestos que tiene para con Ignacio.

Queda clara la función de representación que adquiere el personaje de Carlos en la novela: se trata del bando vencido. Esta lealtad puede heredarse en la generación siguiente, pero más adelante veremos que esta herencia se tomará en parte para seguir mirando al futuro, un futuro, adelanto, de destrucción, es decir, inexistente.

En el viaje final de Carlos, sin embargo, este no participa como agente; de nuevo, la nulidad en que queda el personaje se refleja también en su supuesto viaje de curación, de salvación. Carlos encuentra la muerte en el exterior, en los EEUU. Como decía antes, este viaje tiene mucho más sentido en Matilde que en Carlos. Pero si el viaje, como hemos visto, simboliza una vía de salvación, también en Carlos tiene ese significado. Lo exterior como salvación. Cabe la posibilidad de pensar en este viaje como un alejamiento de lo que le hacía morir, como explican Matilde y Clara más adelante, un alejamiento de la España que le mantiene en su estado de exilio interior. Una vez muerto, embalsamado, como decía, pasa por Venezuela y regresa a España para ser enterrado. En su epitafio se resume la larga enfermedad que ha supuesto para él el exilio interior del que hablaba antes. De modo que con su epitafio se confirma la lealtad al republicanismo y la metonimia que supone el personaje para describir la situación de los republicanos que se quedaron en España. Su epitafio reza: «Mort de mort chronique» (AC 264). Y de la siguiente forma lo explican Matilde y Clara en una conversación:

— Le cancer, ce n'était que le nom qu'il fallait donner à sa maladie pour pouvoir en parler, faire un diagnostic, proposer un traitement. Mais sa maladie, c'était la mort. La mort chronique.

Clara a ajouté:

— Autrement dit, la victoire et la paix, tu n'avais pas compris, mon chou?

— Vous avez raison, ma chère. C'est bien cela que j'appelle une mort chronique. Et ce n'est pas un besoin de poésie. C'est plutôt une constatation précise.

— Oui, Matilde. (AC 264)

Queda pues patente la imposibilidad de salvación en el exilio interior, frente a la esperanza que suscita la búsqueda del otro, en el viaje intercultural, para conseguir esa salvación; incluso podemos descubrir esa esperanza en la relación heterosexual de Antonio, de donde podría haber nacido una continuidad, otra generación, pero ya plenamente intercultural. No obstante, esas esperanzas no llegan nunca a verificarse en la novela: todos los personajes vuelven a la tierra de origen, donde se produce la implosión monocultural que rompe con la posibilidad de una continuidad vital.

En otro orden de cosas, Molina Romero habla de los padres, en la obra de Arcos, como personajes «grises, anodinos o cobardes» (*Op. Cit.*:177). En el caso de Carlos, uno de los padres más importantes dentro de toda la obra de Arcos, ya que es un padre presente y con un papel primordial dentro del universo que crea la novela, esta definición se muestra, desde mi punto de vista, un tanto errática. El personaje responde, como decía más arriba, primero, a un elemento metonímico que muestra la situación de exilio interior de muchos republicanos españoles durante el franquismo; segundo, supone el detonante del conflicto que vive la madre en tanto heredera de una familia conservadora, es el contrapunto ideológico que lleva a Matilde a ese estado de ambivalencia que he descrito más arriba; tercero, con respecto al narrador-protagonista, representa al padre ausente, a la falta de modelo o elemento de autoridad paterno tradicionalmente entendidos. No existe una transmisión de pertenencia del padre a los hijos, y de ahí que estos traten de construirla, a través de los recuerdos y referencias de otros, de Clara, sobre todo. Sin mencionar la coherencia narrativa que supone el periplo de salvación y la vuelta a la tierra para ser sepultado, viaje que analizaré más adelante, junto a los de los demás personajes. Por todo esto, el personaje de Carlos tiene una importancia en la narración que supera el

citado aspecto «gris» o «anodino» señalado —de manera inexacta, en mi opinión— por Molina Romerosu aspecto.

Completa la constelación familiar la figura de **Clara**, la criada, hija de la cocinera de la familia de Matilde. Continúa la herencia de su madre, se mantiene en el servicio de la casa, pero con su generación y la siguiente: Matilde y Carlos, Antonio e Ignacio. Clara es también heredera de los ideales republicanos. Además con un especial odio a los vencedores por haber perdido a su marido, Juan, en la guerra a manos del bando nacional. Este personaje, Juan, representa de alguna manera a los olvidados, a los muertos del bando republicano, enterrados en fosas comunes y ninguneados por la historia durante el franquismo. En el momento que Arcos escribe esta novela, nada se podía saber de todos esos muertos.

Juan-soldat, mon mari, est mort. Sur le front de Teruel. Son squelette doit se décomposer sous le blé, quelque part là-bas. On n'a jamais pu découvrir l'emplacement exact de la fosse commune, malgré tout l'argent que ta mère y a consacré. (AC 257)

Con este personaje, entre otras cosas, Arcos nos presenta una de las problemáticas en relación a la memoria con respecto a la Guerra Civil española que se plantea aún hoy, en el inicio del siglo XXI. Arcos rompe de nuevo un silencio impuesto por el bando vencedor. Además, de esta manera, el público francés puede encontrar un rasgo más de la dictadura de Franco que tan bien conoce el autor. Después de este pequeño comentario sobre el personaje de Juan, volvamos al personaje de Clara. Clara mantiene su lealtad a la familia, al servicio de la familia, y este servicio se extenderá a más ámbitos que al mero servicio doméstico. De este modo, Clara mantiene dos lealtades básicamente, con respecto a sus ideas republicanas y con respecto a la familia a la que sirve. Pero estas no son las únicas lealtades, es importante añadir la que ya se ha podido intuir en su relación con Matilde. Se trata de una relación de infancia basada en lo prohibido, en salir del ámbito de lo codificado. Esta lealtad resurge en los últimos días de la vida de Matilde, como se ha visto más arriba. Esto se repetirá con el caso de los hermanos, Clara se adhiere a las causas de los hijos de Matilde y Carlos. Por ejemplo, Clara es cómplice de la unión de los dos hermanos desde el principio, cuando Ignacio abre los

ojos: «C'est pourquoi Clara, revenue à elle, a placé mon berceau dans la chambre de mon frère.» (AC 32). Pero Clara también tiene un papel dentro de los roles familiares según Gascón:

En Clara, Gómez Arcos presenta a la verdadera madre ideal. Una madre inteligente que apoya, ayuda, nutre, cuida y fomenta el amor erótico y filial entre los dos hermanos en *L'Agneau carnivore*, pero que, a su vez, procura estos cuidados necesarios al sujeto, sin exigir nada y solo siendo un testigo cómplice y mudo al desarrollo narcisista del sujeto. Por su distanciamiento de criada puede observar y ser observada de lejos sin las cargas negativas que la madre real, con su rechazo, produce en el niño. Es testigo y a la vez cómplice y en ella las pulsiones afectivas de la relación del niño con los padres están totalmente neutralizadas. (*Op. Cit.*: 126)

Por otro lado, la visión que muestra Clara del bando vencido es bastante diferente a la de Carlos y por extensión de Matilde. Ella no se resigna al silencio y a la melancolía como formas de vida, habla de la casa como un sarcófago.

Un jour, Clara, qui ne supportait plus ce cercueil où nous vivions, a acheté des pots de peinture blanche [...] et s'est mise au travail. [...] Clara gratte avec le grand couteau de cuisine presque tous les murs de la maison, là où papa et maman ne risquent pas de projeter leur ombres de spectres. (AC 38-39)

En esta cita se observa claramente la diferencia a la que me refiero. Mientras que Carlos y Matilde son «espectros» en la «casa-sarcófago», Clara está llena de vida y siente la necesidad de proyectarla fuera de sí misma, intenta contagiar al resto de la familia. Pero esta diferencia es más profunda de lo que en un principio pueda parecer. En realidad se trata de la posibilidad de construir una pertenencia por parte de Clara. Los demás personajes de su generación viven anclados en los conflictos de lealtad pasados, por el contrario, Clara consigue superar esta situación y construye, en torno suyo, elementos de pertenencia que tienen que ver con el futuro. Clara representa la esperanza: cuando entiende que tiene que cuidar la casa, «Elle ne s'était pas laissée aller au désespoir. Elle avait mis la main à la pâte» (AC 46). Por otro lado, Antonio define claramente el estado de anclaje en el pasado al que me refiero y

que excluye a Clara: Antonio habla con don Pepe, profesor republicano apartado del sistema educativo público; la primera intervención es de don Pepe:

— Rien ne va changer.

— Evidemment. Ce n'est pas vous qui allez changer quoi que ce soit. Ni les uns ni les autres. Je veux dire ni les vainqueurs qui se sont emparés du pays ni les vaincus qui en font les frais. Vous avez tous besoin les uns des autres pour vivre. Qu'est-ce que vous seriez, vous, sans ces bourreaux qui vous tiennent à l'écart de la vie? Rien. Tout simplement rien. Maintenant, vous êtes un vaincu, c'est-à-dire l'une des deux composantes du système. Et pour le système, mon cher professeur, vous êtes aussi nécessaire que les vainqueurs. Mais quelle est notre place à nous, dans tout cela? Nous n'avons pas participé au *grand affrontement*. Nous sommes nés après le *cataclysm*. Et nous ne voulons pas être les victimes de l'amertume des uns et du triomphe des autres. (AC 124-124)

De esta manera se expresa Antonio para verificar una intención generacional: la de no ser partícipes, herederos, de los conflictos del pasado. Clara, aun formando parte de ese pasado, prestará apoyo, se hará perteneciente, de esa generación que deja atrás el pasado. Esta pertenencia tiene su momento más importante al final de la novela, cuando es ella misma la que ejerce de casadera y une en un matrimonio harto simbólico a los dos hermanos. Pero, además de pertenecer a este nuevo giro generacional, sigue apostando por elementos de lealtad a su pasado. En la boda utiliza una simbología propia de la lucha antifranquista: casa a los hermanos el día 18 de julio y proclama la libertad de conciencia. Más adelante analizaré de manera más detenida esta boda y su significado profundo para entender la novela.

En otro orden de cosas, Clara suple en algunas ocasiones el papel de la madre que Ignacio no tiene. Este papel de madre refuerza la idea de que Ignacio no puede encontrar en la casa a nadie de quien pueda enamorarse físicamente, a excepción de su hermano Antonio. En la siguiente cita vemos cómo se refleja este sentimiento maternal que, por otra parte, está relacionado con la frustración de Clara por no haber tenido hijos con Juan.

Clara-clair. Un temps infini a dû s'écouler en elle. Ses doigts caressent mon front, bouclent mes cheveux blonds et, dans un moment de tendresse

passionnée, elle approche mon visage du sien et m’embrasse fougueusement sur les lèvres. Je ris comme un petit fou d’être babouillé de bave et larmes. Sale. Sale et jaune. (AC 45-46)

Es importante tener en cuenta que Clara no sale del país en ningún momento. Cuando los demás personajes emprenden los diferentes tipos de viajes, antes comentados, ella se queda esperando. Cuando Ignacio sale de España y la casa se queda vacía, Clara se queda en el pueblo, en casa de su prima y sigue visitando el cementerio y la casa del campo. Clara acaba siendo, por esta razón, un vínculo importante de los dos hermanos con la tierra de origen. Clara no vuelve a la casa hasta que los hermanos no echan a Evelyn, la esposa de Antonio. En ese momento, es el mismo Antonio el que va a buscarla, de modo que se produce una «reunificación familiar», Clara acaba cerrando el núcleo endogámico familiar. Esa es su principal función, sirve de elemento aglutinador e intenta apoyar los deseos de todos los miembros de la familia: realiza la regresión que Matilde desea al final de su vida, está a disposición de los deseos de los hermanos durante su infancia y juventud, y al final de la novela, después de ser rechazada por los hermanos mientras Evelyn está en la casa, vuelve para satisfacer el deseo de matrimonio simbólico, eso sí, desde sus postulados ideológicos, haciendo un guiño a su lucha vital contra una guerra y una dictadura que le han arrebatado a su marido y la posibilidad de una vida independiente.

3.1.2.b. Otros personajes

En la novela hay una serie de personajes que están fuera del núcleo familiar, pero que son imprescindibles para entender y profundizar en los diferentes aspectos que nos brinda el análisis de la narración. En este caso, voy a ordenarlos por orden de importancia con respecto a la finalidad de mi trabajo.

Para empezar, me parece de vital importancia para conocer los aspectos de interculturalidad o monoculturalidad de la novela el personaje de **Evelyn**, la esposa norteamericana residente en Venezuela de Antonio. Como se puede ver, se trata de un personaje enteramente intercultural, además de original de una cultura muy potente y connotada en el momento en que se escribe la novela. Este personaje proporciona, en principio, una salvación doble a Antonio: a través de ella, Antonio establece una relación de apertura con el otro, en un espacio extranjero, le evita la

pertenencia y lealtad monocultural a las que está abocado en su tierra de origen y le da una identidad pública a través de un nuevo estatus social. Como ya he dicho antes, Antonio se casa con Evelyn, supuestamente, por dos razones: por librar a Ignacio del servicio militar y para medrar en su trabajo. Evelyn es la hija del propietario de la fábrica donde Antonio trabaja en Venezuela. Ignacio presenta a Evelyn y su entorno con una ironía feroz, motivada tal vez por los celos que le produce, pero hay algo más:

Elle est blonde et américaine, intelligente et bonne ménagère. Elle a suivi des cours de tout ça, ainsi que d'espagnol qu'elle parle maintenant couramment. Elle est la fille unique du patron de l'usine de produits chimiques. Lui aussi est américain et a suivi des cours de blondeur et d'intelligence. Eux, Antonio et Evelyn, se marieront le mois prochain et se rendront, en voyage de noces, quelque part au Texas, dans le ranch de la famille. Lui aussi, le ranch, semble être blond et intelligent, et certainement américain. Mais la lettre ne dit rien sur ses études. Dommage. Je reste sur ma faim. (AC 270)

Es evidente que el hecho de ser americanos comporta una crítica añadida a los celos que de por sí producen en Ignacio. No es casual que la familia de Evelyn sea de Texas, uno de los estados de más profundo tradicionalismo de EEUU. Además se trata de una familia que regenta una empresa en Venezuela, con lo que se muestra así una faceta más, además del profundo tradicionalismo tejano, de los EEUU, su imperialismo empresarial. Esta cultura ya había sido fuertemente criticada por Gómez-Arcos en su obra teatral *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*³⁷, donde el autor arremete contra los EEUU a través de una supuesta embajadora de ese país que viaja al espacio con su perro parlanchín para tener una entrevista con Dios. En la novela, Evelyn se convierte en un elemento extraño a la casa, cuando llega con Antonio. Es un ente foráneo que Ignacio no soporta de ninguna de las maneras. Podemos suponer los celos que produce en Ignacio este matrimonio, pero no se trata solo de eso, ya que la elección del personaje nos lleva a concluir que además de ser una competencia para el amor de Antonio y no formar parte del núcleo familiar, es una extranjera en sentido estricto. Se trata pues, de un elemento foráneo extremo. De modo que Ignacio, en su afán endogámico, se las arregla para conseguir que Evelyn

³⁷ Ver bibliografía para referencia.

desaparezca. Así sucede, el elemento foráneo, totalmente intercultural es rechazado por los hermanos, de manera que se acentúa el sentido de endogamia que recorre toda la novela. Esta expulsión concluye con la máxima expresión de la endogamia: la boda de los hermanos. Es preciso mencionar la interpretación que de este personaje propone Vélez Quiñones: «Porque, ¿qué es Evelyn sino una moderna Eva tejana?» (Valles Calatrava [ed.], 1992: 153). Se basa en las diferentes conexiones que existen entre el texto de Arcos y la Biblia para hacer esta afirmación; pero en el fondo, si nos acercamos al personaje, como ya se ha podido ver, más que de Eva se trataría de una «anti-Eva», ya que es el personaje que pudiera, en un principio, proporcionar cierta apertura y la continuidad a través de la procreación, de modo que estaríamos frente al principio de una sociedad. Sin embargo, no es así, es expulsada del entorno de los hermanos, rechazando así esas posibilidades, sobre todo la de la procreación, verdadero papel de Eva entendida como madre de la humanidad.

En segundo lugar y de manera conjunta, tenemos a **don Pepe**, el profesor republicano expulsado del sistema público educativo y profesor particular de Ignacio que le prepara para entrar en el Bachillerato; y **don Gonzalo**, confesor de Matilde, que prepara a Ignacio para la comunión. Uno en el análisis a estos dos personajes porque son las dos caras de un mismo motivo: la representación de las «dos Españas». Estos dos personajes pertenecen al pasado y se confirma la explicación que de ellos hace Antonio, citada más arriba, cuando habla con don Pepe³⁸. Ignacio los considera igual en su metodología. «Jamais je ne suis arrivé à comprendre comment, se détestant comme ils se détestaient, ils arrivaient à un accord si parfait entre leurs méthodes de travail et leur application» (AC 176). Más adelante, Ignacio les dice a ambos, por separado: «Vous êtes comme les deux moitiés d'une même orange» (AC 177). De nuevo se confirma la teoría de Antonio, es evidente la función de estos dos personajes: la muestra de esas dos Españas que se odian, pero que en el fondo no dejan de parecerse y necesitarse mutuamente.

Pero, es importante señalar la especial fijación en don Gonzalo y su sexualidad —por su condición supuestamente inexistente—. En el caso de don Gonzalo la intención metonímica va más allá: se trata de la representación de una

³⁸ Evidemment. Ce n'est pas vous qui allez changer quoi que ce soit. Ni les uns ni les autres. Je veux dire ni les vainqueurs qui se sont emparés du pays ni les vaincus qui en font les frais. Vous avez tous besoin les uns des autres pour vivre. Qu'est-ce que vous seriez, vous, sans ces bourreaux qui vous tiennent à l'écart de la vie? Rien. Tout simplement rien. Maintenant, vous êtes un vaincu, c'est-à-dire l'une des deux composantes du système. Et pour le système, mon cher professeur, vous êtes aussi nécessaire que les vainqueurs. (AC 124-125)

institución, la Iglesia católica, con presencia y actividad en el régimen franquista. Veamos la siguiente cita, se trata de la primera confesión de Ignacio, antes de comulgar:

—Nous dormons sans pyjama, mon père. [...]

—Ce n'est pas très grave pour la santé de l'âme, mon fils. A travers le slip... quelque chose qui t'a probablement choqué, ou, qui sait, dégoûté? Ton frère est beaucoup plus grand et développé que toi.

—Pas de slip, mon père.

—Nus?

—Oui.

—Tous les deux?

—Oui, et depuis toujours. Voulez-vous que je vous raconte le surprenant développement de mon frère à travers mes yeux d'enfant?

—Non! Il... t'aime beaucoup?

—Oui, mon père. C'est un pêché? (AC 190)

[...]

—[...] est-ce que vous portez un pantalon, ou au moins une culotte, sous votre soutane?

—Pourquoi me poses-tu cette question, mon fils?

—Parce que vous bandez, comme mon frère quand je suis tout près de lui.

—Tu veux le vérifier par toi-même?

—Non, mon père. [...] J'ai mon nez presque dessus et ça sent mauvais.

Vous ne vous lavez pas. Mon frère, lui, il se lave. Et il sent bon... partout.

—Voudrais-tu que j'aille, bien lavé, continuer cette confession dans ta chambre, cette nuit?

—Non, mon père.

—[...]Dis-moi, ton père, il reçoit des visites?

—Demandez-le-lui.

—Il écoute la radio?

—Oui.

—Qu'est-ce qu'il écoute?

—Un truc assez connu sur la victoire et la paix. Ça passe presque tous les jours.

—Tu l'as entendu, toi?

—Parfois.

—Tu aimes?

—C'est très, très, très beau. (Se burla todo el tiempo de su confesor, detesta esa voz)

—Voilà une belle façon d'avoir l'absolution de tes pêchés. (AC 191-192)

La cita tematiza dos de los aspectos sobre la idea de Iglesia católica gomezarquiana: por un lado, la doble moral de la institución y por otro, el colaboracionismo con el régimen franquista. Con este personaje se muestra, como en otras ocasiones en la novela, una crítica feroz contra la Iglesia Católica española. Este aspecto de la novela está completamente determinado por la situación de exilio de Gómez-Arcos. Sería impensable considerar publicable algo así en España en el año 74 ó 75. Por otra parte, Arcos muestra al país de acogida con estos aspectos sociales y políticos una visión determinada de la cultura de origen. De modo que este personaje, en su representación tiene una función metonímica y memorística que afecta en cierta medida tanto a la imagen identitaria del país de origen como a las posibles actitudes del autor hacia esa identidad. Hervás, en su artículo sobre el anarquismo estético de Arcos, habla del sexo como un elemento puramente subversivo: «el sexo adquiere explícitamente todos los rasgos de la actividad subversiva, de la acción antisistema. Puede decirse, en este contexto, que hablar de sexo es hablar de *lo político*» (Hervás, 2005: 67). En este caso, como se puede ver, el sexo sí tiene esta carga subversiva, ya que se está dinamitando uno de los principios en los que se basa una institución que tiene, en ese momento, el carácter de opresora y generadora de leyes basadas en lo moral —téngase en cuenta la censura de este tipo, expuesta al principio de este trabajo y sufrida por Arcos—³⁹. Pero el sexo va más allá en lo que respecta su aparición transversal en la novela, sirve como lazo fuerte para la pretendida endogamia.

³⁹ Sirva asimismo de ejemplo la Ley del 23 de agosto de 1938 que deroga la Ley del divorcio de la II República o la Ley que permite el parricidio por honor, eliminada en 1931 y recuperada por el franquismo desde 1944 a 1963.

Por último nos encontramos con **Galdeano**, amigo de Ignacio con quien mantiene relaciones sexuales. Este personaje es un catalizador de lo que representa el narrador-protagonista. Galdeano aparece como amante de Ignacio confirmando así, al contrario de Antonio que fuera de la relación de incesto tiene relaciones heterosexuales, la homosexualidad de Ignacio; por otra parte, sirve para confirmar el afán destructivo de Ignacio, su necesidad de acabar con todo lo que representa la España en la que vive. Veamos un ejemplo de los dos aspectos comentados, Galdeano e Ignacio están en la capilla. Habla Ignacio en primer lugar:

« Tu me veux? »

Il s'est littéralement jeté sur moi. Je me suis dégagé:

« Du calme »

Je me suis placé devant l'autel:

« Je veux que tu pisses là »

Il ne savait pas à quel saint se vouer, mais il a ouvert sa braguette, sorti son pénis et s'est mis à pisser.

[...]

(Galdeano dice) Nous allons faire l'amour, hein ? Il n'y a personne dans les toilettes.

— Pas l'amour ! Et pas dans les toilettes ! Nous allons forniquer ! Et ici !

[...] (Después de «fornicar». Habla Galdeano primero.)

C'est ce que tu voulais?

— Oui.

— Pourquoi?

— La vengeance du rouge ! (AC 232-233)

Como se observa claramente en la cita, la base de este personaje está en la caracterización de Ignacio. Se muestra al protagonista como artífice de una subversión destructiva inaudita, dirigida directamente contra el bando en el poder. En este caso se sitúa en el bando perdedor, sin tapujos, claramente; aunque como ya se ha visto, la posible adscripción o lealtad de Ignacio con el pasado republicano se verá superada por otro tipo de pertenencia que analizaré más adelante. Volvemos a ver verificada aquí la tesis de Hervás antes expuesta. Además, esta subversión se realiza de manera explícita desde la herencia republicana, «roja». Aquí podemos observar

claramente una de las pertenencias de Ignacio, la pertenencia al bando republicano, desde una actitud de venganza.

En el mismo orden de cosas, podemos incluir al **ayudante del enterrador**. Ignacio, tras asistir al entierro de su madre, conduce al ayudante hasta su cuarto y lo seduce. Después del acto sexual, el ayudante del enterrador insulta a Ignacio y lo desprecia.

Tu n'as pas honte? Le jour de l'enterrement de ta pauvre mère. Inutile de lui expliquer que la raison était précisément celle-là : avoir enfin enterré ma mère. Et pour toujours. Il m'a donc regalé de toutes les variantes villageoises du mot : « pédé », s'est échauffé et m'a lancé un excellent coup de poing en pleine figure. (AC 278)

En este caso, el joven enterrador denuncia, por un lado, el afán destructivo de Ignacio: acaba con el respeto a la muerte de los familiares; y por otro, la necesaria incoherencia de unas gentes reprimidas por el silencio y la falta de libertades. Aquí la subversión de Ignacio llega al estadio familiar, pasa por la supuesta indiferencia hacia la muerte de su madre. Madre incomprendida por el narrador en ese momento, quien solo llegará a entenderla más tarde. Se muestra así una ruptura con la tradición familiar de la madre, ampliamente descrita más arriba, y supone, como sucede con el incesto, una subversión de la tradición en cuanto a la familia y a los muertos. El respeto a la familia tradicional y a los muertos forma parte de un arraigo cultural del que el franquismo, con la Iglesia católica como acompañante, harán uso. Este respeto, al menos hacia la muerte, que proclama la tradición se ve violado por el afán de olvido del bando vencedor, como ya hemos visto en el ejemplo representativo de Juan, el marido de Clara. Esta falta de respeto llevada a cabo por Ignacio, supone un contrapunto a esta actitud incoherente por parte del estado franquista representada en la novela por Juan. Del mismo modo, esa actitud ambivalente e incoherente se ve en la figura del ayudante del enterrador, quien no solo no respeta a la muerta, sino que se niega como homosexual, agrade al que le muestra su verdad y renuncia, dentro de los códigos sociales de la época, a aceptar su condición sexual. De nuevo tenemos a Ignacio como alguien que rompe con los silencios y que hace visibles las ambigüedades y contradicciones de una sociedad bajo la dictadura, una sociedad que sufre una monoculturalidad extrema.

3.1.3. Tiempo de memoria y tiempo subjetivo

Podemos hablar de dos planos temporales dentro de la novela: en un primer plano, encontramos reflejadas las etapas que a modo de reivindicación de la memoria se descubren en la narración. Estas etapas se ven reflejadas a través de las dos generaciones que protagonizan la novela, la generación de los padres y la de los protagonistas, con la Guerra Civil como momento axial en que se gesta la desmemoria que pretende combatir la novela. En un segundo plano, existe una construcción subjetiva del tiempo que tiene que ver con la experiencia de los personajes y sus intenciones con respecto a su devenir; es decir, se trata de un plano individual de la experiencia temporal que refleja el proyecto vital de cada uno de ellos y que encuentra su momento álgido en la pretendida vuelta temporal que realizan los personajes cuando regresan a su tierra de origen.

Desde el punto de vista intercultural considero importante analizar el tratamiento de la memoria, y en especial la construcción de esta desde un país ajeno y para un lector otro ajeno a la historia nacional que se narra. En cuanto al aspecto subjetivo del tiempo, me parece importante para llegar a comprender cómo se refleja la durabilidad y las expectativas temporales en personajes exiliados, de la mano de un escritor exiliado.

El tiempo de la narración comienza con la espera del narrador-protagonista. Ignacio espera a Antonio en la casa familiar del campo. Mientras espera cuenta cómo ha llegado hasta ahí. En ese tiempo pasan cinco días en los que Ignacio recupera su historia, evoca su pasado, desde su nacimiento hasta el momento en que deja España. Es evidente que los recuerdos que escapan a su memoria proceden de fuentes ajenas, de Clara, sobre todo. Dentro de este espacio de tiempo evocado, aparece la evocación de la generación anterior al protagonista: se muestra, como elemento determinante, la preguerra, la guerra y la inmediata posguerra. El tiempo de la narración continúa, tras hacer ese recorrido a través de la memoria, cuando llegan Antonio y Evelyn. En ese momento la narración sigue su curso en presente con la excepción de algunos apartados llamados, «Le temps de Clara». En estos apartados es la voz de Clara la que construye la narración. De repente, el narrador habitual de la novela desaparece, como ya he señalado, y Clara, frente a la tumba de Matilde y no pudiendo ir a ver a los hermanos, cuenta su punto de vista, en presente. Estos apartados concluyen cuando Clara vuelve a la casa familiar del campo. La novela termina con un tiempo presente, en desarrollo. Hasta aquí la estructura temporal de la novela. Para más

explicitud, he adjuntado, como Anexo 8.2.1.b, un esquema sobre los tiempos que recorren la narración.

Como decía, la novela muestra unas etapas temporales que pretenden dar cuerpo a cierta memoria normalmente oculta o manipulada en el momento en el que Arcos escribe el texto. Estas épocas están relacionadas con la generación de los padres de los protagonistas: básicamente en las vivencias de Carlos, Matilde, Clara y Juan. La novela refleja esta etapa histórica desde diferentes puntos de vista: el de las clases más bajas, del servicio; el de la burguesía comprometida con la II República y la aristocracia, del bando nacionalista. El discurso de época más concreto lo expone Clara cuando habla a Ignacio de Carlos, una vez muerto este (AC 255-259). Más arriba ya he comentado algunos aspectos de esta exposición de Clara. Esta época se muestra también en otros momentos y especialmente en las consecuencias que ha provocado la guerra: el odio del confesor y el profesor, las calles atestadas de banderas, el silencio de la casa, el exilio interior de Carlos. De modo que el tiempo de la generación de los protagonistas está básicamente condicionado por el tiempo de los padres, el de antes, durante e inmediatamente después de la Guerra Civil.

Es importante aclarar, en un principio, que la libertad creadora de Arcos, en el exilio, le permitió tratar estos momentos de la historia de España sin miedo a ser censurado o represaliado. Aquí surge una de las preguntas clave en el proyecto estético de Arcos: ¿por qué esta historia para un público ajeno a la problemática tratada? Bajo mi punto de vista, se trata de una reterritorialización temática: Arcos escribe en francés una historia claramente española, tierra a la que vuelve a través de la narración y expone lo que necesita expresar sobre su tierra de origen, todo lo que antes no pudo ni atreverse a mencionar. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que no solo la libertad de expresión supone un aliciente para contar lo incontable sobre su tierra, también la lejanía de la misma, la distancia que supone saber que pocos paisanos podrán leer sus páginas. Se trata de una distancia proporcionada tanto por el estado de libertad de expresión, la lengua y el ámbito de edición en el que se produce la novela. Está claro, como ya he expresado en más de una ocasión, que el autor opta por sacar del silencio algunos elementos de la historia que precisan de memoria, que precisan de ser recordados, ya que tienden, en el momento de la escritura de esta novela, a ser olvidados. El tiempo, por tanto, está ligado a ese afán memorístico y a las vivencias subjetivas de los personajes. Si el exilio como experiencia vital supone una ruptura en los ejes del tiempo y el espacio,

a través de esta novela Gómez-Arcos inicia su reconstrucción, trayendo a la lengua en la que vive su exilio la memoria del espacio que dejó. Este primer paso de reconstrucción le capacitará para posteriormente afrontar en Bestiaire el tratamiento del espacio y la memoria del nuevo espacio que habita, Francia.

El tiempo subjetivo de los personajes está relacionado normalmente con vivencias que irrumpen en el tiempo cotidiano, en el devenir lógico de los hechos. En el caso que me ocupa, me interesa resaltar la importancia del tiempo subjetivo a partir de las diferentes experiencias interculturales de algunos personajes. En el caso de Ignacio, que como ya se habrá observado, está marcado por la partida a París y el inicio de su narración está determinada por la vuelta, lo que supone el principal exponente de la temporalidad subjetiva de la novela. La novela comienza con la intención de Ignacio de hacer desaparecer el tiempo que ha pasado en el exterior para unir el tiempo del pasado con el presente:

Aucune image ne doit s'interposer entre celui que j'attends et moi. Aucune image étrangère à mon espoir ou à mes souvenirs. Etablir enfin le vide. Ce vide nécessaire entre le passé, que je connais si bien, et le présent, dont l'événement m'échappe. (AC 7)

Como se puede observar, la imagen extranjera corresponde a ese tiempo de separación entre los dos hermanos. Y ese tiempo de separación corresponde básicamente al tiempo en que Ignacio está en su particular exilio. La visión del tiempo tiene que ver con los lugares, con las imágenes que de ellos se tienen. La vuelta de Ignacio, para encontrarse con su hermano, a partir de aquí, tiene que ver con una vuelta temporal, con una regresión necesaria para intentar reencontrarse con el hermano que él conocía, y ser el Ignacio que él era. Ignacio expresa casi de manera literal esta proyección del pasado en el futuro más inmediato en la página siguiente: «Les yeux ouverts, je n'ai que des regards anciens: des souvenirs futurs» (AC 8). Pero Ignacio no se va a encontrar con ese pasado que anhela para el futuro. En los capítulos finales de la novela, que corresponden, como ya he dicho, al momento de la vuelta de Antonio, Evelyn entra en la vida de los hermanos, elemento foráneo incompatible con ese pasado. Hasta que no desaparece Evelyn, el pasado anhelado como futuro no se hace presente. Es en ese momento cuando Clara vuelve, único personaje vivo de la generación anterior que forma parte del círculo familiar, y

se produce la perpetuación, con la boda simbólica, de ese pasado de la infancia, de la relación incestuosa de los dos hermanos. Es así como Ignacio consigue su regreso — en el sentido espacial— y su regresión —en el sentido temporal—. Esta regresión está relacionada con Matilde, quien tiene una experiencia similar. Pero la identificación que se produce entre Ignacio y su madre, simbolizada, básicamente, al principio de la novela con el sillón de mimbre y el jabón («Heno de Pravia» [AC 283]) con los que adquiere el lugar y el olor de su madre, supone una carga hereditaria, o más bien la continuidad de los deseos catárticos de Matilde. Es ahí hacia donde se dirige ese futuro ansiado por el narrador-protagonista.

Matilde vive, como decía, una experiencia similar cuando regresa de su viaje-cataclismo-salvación con Carlos. Más arriba ya he comentado esta regresión en el espacio. De modo que la vuelta al lugar de origen supone una regresión temporal, en este caso y en el de Ignacio; además, estos dos momentos están apoyados por la ayuda de Clara. En el caso de Matilde, se trata de una regresión temporal que espera la muerte: el final en un estado de infancia. En el caso de Ignacio y Antonio pasa algo parecido, que interpreto en relación con el futuro implícito en la relación de incesto. Los dos hermanos vuelven a un pasado de infancia, convirtiendo a la vez el futuro en algo inexistente: la pareja es infructuosa, nada puede dar continuidad a la familia. La infructuosidad no es una casualidad que acompaña al amor de los dos hermanos, se trata de algo premeditado, algo que aboca a un futuro sin salida, destructivo.

Para finalizar este apartado, no quiero dejar de mencionar el «Temps de Clara». Este tiempo está determinado por la separación de un miembro de la familia. Esta separación supone, como he dicho, a nivel narrativo la aparición inesperada de otro narrador dentro de la novela. Se narra el tiempo que pasa desde que Ignacio vuelve a la casa familiar del campo, y la vuelta de Clara a la casa. Se sitúa pues dentro del tiempo de la narración de la novela, se acompaña a las vivencias de Ignacio, no se muestra apenas el tiempo en que el narrador-protagonista está fuera del país y Clara vive con su prima, solo se habla de los hábitos de la criada con respecto a la familia protagonista: vistar la tumba de Matilde, limpiar el polvo de la casa y observar «pour m'y prendre comme une petite fille les terres qui ne vous appartiennent plus» (AC 284). Clara habla con la tumba de Matilde. ¿Por qué aparece un narrador diferente? ¿Por qué aparece la voz de Clara mientras no está en la casa? Parece que este tiempo refleja un punto de vista distanciado de la casa, desde

fuera. ¿Cómo se ven las cosas desde ese punto de vista? En un principio Clara muestra los movimientos de los hermanos vistos desde las habladurías del pueblo, de hecho es el único momento en que una visión externa a la familia aparece de manera evidente (AC 283). Es en ese momento cuando la gente del pueblo reconoce a Ignacio, por su uso de palabras extranjeras y no se excusa: «On m'a dit qu'il a employé deux ou trois fois des mots étrangers, sans même donner d'explication ou s'excuser» (AC 284). Aquí se ve, desde fuera, desde un punto de vista ajeno al narrador, cómo hay algo que ha cambiado en él, se muestra un rasgo incuestionable de su contacto con la cultura del otro. La experiencia de exilio marca la memoria del cuerpo (en este caso a través del acento en la lengua) y sitúa al que se ha ido como extranjero frente a los que quedaron, haciendo imposible el retorno como uno más, y rompiendo la pertenencia. No es posible reconstruir el nosotros. En el caso del tiempo de Clara se muestra, de manera evidente, la percepción del que nunca ha salido con respecto al que vuelve.

3.1.4. Los espacios de la novela⁴⁰

Los espacios de la novela son varios y están totalmente correlacionados, tanto a nivel explícito como a nivel simbólico. Estos espacios se estructuran en relación directa con el tiempo de la narración y el tiempo evocado. Desde el punto de vista hermenéutico, se pueden agrupar en espacios abiertos al otro (susceptibles por lo tanto de prouestas interculturales) o espacios cerrados a ellas.

El primer espacio que encontramos en la novela es la casa familiar del campo. Allí es adonde regresa el narrador-protagonista para reencontrarse con su hermano, el tiempo de la narración transcurre en este espacio. En el tiempo de la evocación de la infancia del protagonista ya encontramos los diferentes espacios de la novela. Desde un punto de vista hermenéutico, son espacios de lo más íntimo —espacios de la endogamia o monoculturalidad— frente a espacios abiertos, donde existe el encuentro con el otro —posibilidad de interculturalidad—: la habitación de los hermanos; primer espacio de libertad en toda la novela donde los hermanos desarrollan su amor incestuoso; la cocina, el espacio de Clara, la criada, que constituye junto a la habitación de los niños, el segundo espacio de libertad de la casa, en él penetra el sol y no está bajo la ley del silencio; el despacho del padre

⁴⁰ Para dar una visión esquemática de las claves que expongo a continuación, remito al Anexo 8.2.1.c.

donde se materializa la represión del franquismo y se recluye el padre, en su exilio interior, con un solo paisaje sonoro, el de la radio oficial ensalzando «la paz y la victoria» de los nacionales; el salón y el resto de la casa de la ciudad, configurados como el espacio del silencio y las apariencias, metonimia de la España franquista, es el reino de la madre, exceptuando los espacios antes expuestos; la casa familiar del campo, que incluye la capilla, el cementerio y las tierras, es una copia exacta de la casa de la ciudad, de manera que se trata de un reflejo de lo que simboliza lo anterior; el paisaje que rodea a las casas son espacios abiertos bajo el régimen de Franco, España en definitiva, este espacio se ve reflejado en los espacios de la casa, la ciudad y el campo: la casa, como reino del silencio, y la ciudad y el campo adornados de las omnipresentes banderas franquistas—; y finalmente, lo foráneo, este espacio no está determinado por un país, es la generalización de lo externo.

La habitación de los hermanos es un espacio que se delimita rápidamente en la novela, de hecho casi siempre aparece nombrado en cursiva y de manera diferenciadora: «*L'autre chambre*». Realmente es la habitación de Antonio, pero se convierte en la habitación de ambos en el momento en que Ignacio abre los ojos, a los dieciséis días de su nacimiento. La habitación es paradójicamente el único espacio de la casa sano, todo lo demás está enfermo: «*Notre chambre* est comme un oeil sain dans un visage rongé par la lèpre» (AC 38). Es el único lugar seguro para Ignacio, en la misma página leemos: «Mais il fallait quand même rentrer à la maison, monter l'escalier et retrouver l'abri de *notre chambre*». Se trata de un espacio donde entra el sol y el amor incestuoso de los hermanos puede desarrollarse sin problemas, sin que nadie les moleste:

Il était trois heures de l'après-midi et le soleil venant du grand espace sans barrière du jardin inondait notre chambre. Soleil chaud qui a séché la sueur de nos corps. Et le sperme de mon frère. (AC 116)

Por otra parte, los dos hermanos toman la decisión de esconder su amor en el ámbito de la habitación,

nous avons conclu que nous devons nous montrer plus sages, ne pas faire trop de folies devant les autres, garder le secret de notre vie dans le cercle fermé à clé de l'intimité de notre chambre et ne plus en parler qu'entre nous. (AC 137)

De modo que la habitación se convierte, de manera explícita, en el lugar donde se esconde el amor incestuoso de los hermanos. Se trata del lugar del anhelo más privado, donde se muestra la intimidad de los personajes⁴¹. Este proyecto de amor incestuoso se ve apoyado por Clara, quien prepara la habitación para los dos hermanos: «Clara avait mis des draps propres parfumés aux coings et deux oreillers. Elle avait aussi déplié nos pyjamas... pour la forme. (Clara-sage)» (AC 211). Este espacio de incesto, de endogamia, aun estando fuera de la dinámica represiva del estado franquista, aun dejando pasar la luz dentro de la casa, se configura como el espacio de implosión monocultural: incesto violento e infructuoso. Este espacio cerrado, espacio de protección es propicio para que la pareja de hermanos se proteja tanto de la propia casa-estado represivo, como del exterior, y con ello de la posibilidad de apertura frente al otro. La copia que se encuentra en la casa de campo, permite a los hermanos que exista una continuidad en cuanto al espacio de la infancia: tras los viajes de ambos se produce una vuelta total al refugio de la infancia, aun habiéndose perdido la casa de la ciudad. La casa de campo supone, además, un grado más de aislamiento, ya no existe la posibilidad del encuentro con el otro a través del vecindario. Al mismo tiempo estamos ante lo que Bachelard llama un «rincón»⁴², un espacio donde se niega la apertura a la vida, de modo que el rincón del cuarto de los hermanos ahonda en el sentido endogámico que se plantea en el centro de la novela.

La cocina de Clara es el otro lugar de la casa donde consigue entrar el sol y donde el silencio puede romperse.

Considérant que là (la cocina) était son domaine, elle (Clara) la fait briller du sol au plafond, chaque jour davantage, les deux fenêtres grandes ouvertes sur

⁴¹ Bachelard, en su «poética del espacio», habla de la habitación y la casa como espacios donde el escritor analiza la intimidad: «Indicábamos en el capítulo anterior que las expresiones “leer una casa”, “leer una habitación”, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y poetas en el análisis de la intimidad.» (1983: 70).

⁴² «En muchos aspectos, el rincón “vivido” se niega a la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo.» (*Op. Cit.*: 172).

l'intensité lumineuse du jardin. Et voilà le miracle: ne pouvant pas pénétrer dans les autres pièces de la maison — si l'on fait exception de *l'autre chambre* — la lumière envahit, gourmande, la cuisine [...] Deux mondes contraires semblent s'installer dans la maison: celui de la lumière et celui des ténèbres, avec une précision manichéenne, sans nuances, juxtaposés, et le passage de l'un à l'autre ne peut se faire que par un renversement total des attitudes. (AC 61)

En esta cita queda muy clara la diferenciación que se hace de la cocina de Clara y de la habitación de los hermanos con respecto al resto de la casa. Y queda, al tiempo, muy clara la diferencia de los personajes que pueblan estos espacios donde penetra la luz. La cocina de Clara tiene algo de su actitud, una actitud luminosa, de ideales republicanos, pero con la mirada puesta en el futuro. Pero ¿de qué futuro se trata? Por lo que muestra la unión del espacio de los hermanos y el de la cocina, ese futuro está ligado con el que se proyecta en la monoculturalidad extrema de la habitación. Al final de la novela se confirma todo esto cuando Clara escenifica la unión simbólica entre los dos hermanos en un matrimonio que pretende ser destructivo con la tradición franquista pues se produce el dieciocho de julio. De modo que la cocina de Clara acaba aliándose con la habitación de los hermanos y estos dos espacios se extienden a la casa familiar del campo, donde acaban viviendo los tres.

Dentro de los espacios de silencio forzado y represión encontramos el **despacho del padre**. La diferencia fundamental es su contacto con el exterior. En el despacho entran algunos trabajadores para pedir ayuda a Carlos, en tanto que abogado sin vida profesional. Desde este punto de vista, el despacho queda fuera del tiempo de represión franquista. Carlos guarda, con estas visitas, cierto espíritu republicano, el trabajo por las clases bajas. Por otra parte, el despacho es ante todo el lugar del exilio interior, el lugar del encierro de Carlos, encierro en todos los órdenes vitales, familiar incluido: así habla Ignacio de la puerta del despacho: «Porte close, faite d'un bois parfaitement innocent. Porte me séparant toujours de papa, m'éloignant à jamais de Carlos. Porte mystère.» (AC 73). Carlos está separado de su vida familiar, íntima, a parte de su vida política y laboral, pública.

El sentido de exilio interior y «muerte crónica» de este espacio se acentúa con la constante emisión radiofónica oficial que proclama la victoria franquista.

Ignacio habla del despacho como un santuario masculino que nunca ha sido profanado por la madre (AC 82). En este caso se trata del lugar masculino por excelencia, el lugar profesional donde Matilde no influye. Esto no significa que esté excluido del estado de represión general, pero sí sale de la forma de vivir el fracaso general de la madre. En el despacho es Carlos quien vive de manera personal y totalmente solitaria su «muerte crónica»: «Papa est donc bel et bien resté dans sa tombe. Et Carlos avec.» (AC 85). En esta habitación, de rasgos kafkianos, se deja morir a una persona sin que ningún vínculo exterior (clientes o familia) lo impida.

El salón y el resto de la casa son los lugares de Matilde, es ahí donde se plasman sus tradiciones, es decir las lealtades a su pasado. «Un salon spacieux —maman s’y tenait toujours raide, au milieu de ses vieilles photos et de ses fleurs nourries d’aspirine —» (AC 21). Matilde es quien mantiene la casa en el estado de silencio y oscuridad, situación generada e impuesta por su propio fracaso en una doble vertiente: el fracaso de su proyecto de vida con Carlos, su amor republicano; y el de la República misma. En otro nivel, la imposición del silencio y la oscuridad de Matilde en la casa, hace de esta un símbolo perfecto del estado franquista:

Cette maison, héritage de maman, n’était qu’un raccourci de l’Espagne, héritage des Espagnols. Toutes les classes sociales, toutes les tendances politiques y étaient représentées. Et, surtout, le silence. Ce silence énorme, oppressant, cultivé dans l’obscurité d’une champignonnière où le mot le plus simple se révélait un danger pour la langue. Ce silence coupable, oiseau de malheur qui couvrait de son ombre toute la *peau de taureau*. (Aquí el autor añade una cita a pie de página que dice : *Peau de taureau* : Dans ce cas, l’Espagne, qu’on désigne ainsi parce qu’elle en a la forme.) (AC 107)

Por otra parte, Ignacio habla de la casa como una enferma: «Elle se comporte comme une malade [...] sa maladie devient contagieuse [...] *Notre chambre* est le seul îlot épargné par ce mal inconnu.» (AC 38). De manera que se muestra a la España franquista como enferma: una sociedad bajo una dictadura, situación extrema de monoculturalidad que la hace enfermar. Asimismo, la intención de Matilde y Carlos con respecto a encerrarse en la casa, la convierten en símbolo del aislamiento español:

(Papa et mama ne veulent rien savoir de ce qui se passe dehors)

Maman:

«Dehors, il y a eu la guerre. Le monde n'a plus rien à nous apprendre. À partir d'aujourd'hui, Clara, vous me fermerez cette porte»

Papa:

«Dorénavant, je sais ce qu'ils vont dire, les journaux. (À maman :) Annule tous mes abonnements à partir d'aujourd'hui. (À Clara :) N'ouvrez la porte à personne... sauf aux rares clients que me resteront fidèles... s'il en reste»

C'était en 1939. (AC 39)

Matilde ve la casa como su tumba. Al igual que para Carlos lo es el despacho, para Matilde es toda la casa, y así lo expresa en más de una ocasión: «Je vous ai déjà dit que cette maison est une tombe. *Ma tombe*. Faut-il que je le répète?» (AC 46) Las tumbas donde marido y mujer se dejan morir. Como ya se ha visto, la casa se divide en esos lugares donde entra la luz (habitación y cocina) y el resto, donde no entra la luz y se vive en silencio. La separación en dos mundos de la casa tiene una representación importante en el conflicto de la novela: un lugar de luz para las actitudes renovadas, visión de futuro; y uno de sombra para las actitudes ancladas en el pasado, un pasado enjaulado entre dos identidades ideológicas y culturales relacionadas con los dos bandos del conflicto fratricida. En la parte oscura de la casa, en la habitada y gobernada por Matilde, como ejemplo de su deterioro, hasta las flores palidecen ante la asfixiante situación (AC 63). No obstante, la parte iluminada tiene un proyecto oscuro, un proyecto de extrema monoculturalidad, destinado a destruir a todo el espacio.

Gómez-Arcos configura **la casa del campo** como una copia exacta de la casa de la ciudad: «la maison de campagne était une copie exacte de la maison en ville, ou viceversa. [...] L'angoisse m'a serré la poitrine» (AC 186), negando con ello de nuevo la posibilidad de apertura al otro. Es un doble de la casa de la ciudad: un lugar cerrado y oscuro. En este caso, la casa de campo acaba convirtiéndose, al final de la novela, como ya he dicho, en otra cosa, en ese futuro de la generación de los hermanos. Esto con el apoyo de Clara. Cuando Ignacio descubre que no tiene escapatoria, que ir al campo no significa escapar de la casa de la ciudad se pregunta:

N'y aurait-il jamais de véritable changement dans ma vie? Pourquoi devrait-on retrouver partout la copie maladroite d'un éternel original? Ou l'original presque effacé d'une série de copies distribuées sans discrimination à droite et à gauche? Était-ce une maladie de famille, de la ville, du pays tout entier? (AC 186)

De este modo descubrimos que en realidad son las casas un mero reflejo del estado general de las cosas. En las dictaduras el único espacio de libertad era el espacio de lo íntimo, el espacio privado, el único donde se podían ejercer las lealtades y las pasiones reales. Sin embargo, Arcos configura estos espacios como contaminados por la enfermedad dictatorial. La vida en la casa o fuera de ella, sin salir del país, está marcada por la «maladie» de la que habla Ignacio. Enfermedad que podemos denominar como extrema monoculturalidad: imperio de la ley impuesta, silencio, imposibilidad de apertura. Desde el punto de vista de la configuración del espacio, Arcos no da tregua intercultural al lector.

En consecuencia, también los espacios públicos, **la ciudad y el campo** son lugares reflejo del estado de cosas del régimen franquista. Y la relación directa con la casa se ve claramente en la siguiente cita, donde Ignacio se encuentra con el exterior de la casa, y reflexiona:

Je décide, finalement, que la maison a été construite autour d'une pustule de silence qui existait déjà depuis la nuit des temps, et que mes ancêtres s'y sont installés sans opposer aucune résistance. (AC 80)

El estado franquista y su imposición hayan reflejo en la omnipresencia de símbolos franquistas. El más importante, la bandera, que sorprende al joven Ignacio cuando sale por primera vez de la casa familiar. También le sorprende ver relacionados la bandera franquista con los edificios religiosos: se trata de la definición del Régimen: Iglesia y Estado juntos.

Et puis, les drapeaux, rouge, jaune, rouge.

Il y en a partout. Sur les toits des bâtiments publics et au bout des longues hampes plantées aux carrefours. Et, ce qui est plus surprenant, sur les balcons des maisons particulières, cachant parfois le beau travail de fer forgé ou les pots

de fleurs, et aussi tout en haut de la tour d'une église, confondus avec la croix, ou flottant aux fenêtres rondes des couvents comme des tapis exposés au soleil.
(AC 162)

La bandera sin embargo se coloca también en las casas particulares, con lo que se representa la total implantación social del régimen fascista. De forma coherente, lo público en un sistema dictatorial se configura también como un lugar cerrado y, por tanto, como metáfora de extrema monoculturalidad.

En la novela sin embargo existe una segunda dimensión del espacio abierto, el que corresponde al extranjero, a lo no nacional, **el espacio exterior**. En la obra no está determinado por un solo país, aunque se puede hablar de dos básicamente, Francia y Venezuela, espacios del otro, en donde viven la emigración Ignacio e Antonio. En el caso de Venezuela es el lugar donde Antonio consigue trabajo, una vida socialmente aceptable y una relación heterosexual que le lleva al matrimonio. Francia es el lugar de las penurias de Ignacio, donde sobrevive como puede y continúa su estado de aislamiento y melancolía por su amor, su hermano. Por otro lado, se puede considerar también los países por donde pasa Matilde con Carlos enfermo y luego muerto: Suiza, Rusia, EEUU y Venezuela. Contando también con el viaje anhelado, el viaje a Lourdes.

En todos los casos, lo exterior, ya se ha visto en el análisis de los personajes, supone la búsqueda de una salida, ya sea de los problemas personales o generales. De modo que el exterior supone, en un principio, la huida: para Matilde e Ignacio significa la huida de su propio fracaso; Antonio afronta la necesaria huida para encontrar trabajo; Carlos es especial, ya que no es el agente de sus actos, es manejado por Matilde, pero su salida es la búsqueda de cura, metáfora de la necesidad de escapar de la España franquista para salvarse en contacto con lo otro. Lo que sí es común a todos ellos es el regreso: todos vuelven para encontrarse con el regreso temporal. De modo que la experiencia intercultural de la escapada fuera de España acaba por no suponer un cambio sustancial en la vida de los personajes. Aunque sí vuelven marcados por ello: Ignacio se expresa involuntariamente en una lengua extranjera y Antonio vuelve casado, aunque sin hijos, lo que supondría un proyecto irremisible frente a Ignacio. La experiencia del extranjero, de la apertura al otro, vía de escape de la monoculturalidad reinante en el país de origen, no consigue

vencer la necesidad de la vuelta. Arcos configura esta vuelta que va más allá del espacio para introducirse en el tiempo y llegar a la infancia, supuestamente paradisiaca en todos los casos. ¿Podríamos decir que el viaje tiene el mismo efecto que la visita a la boca del infierno por Ulises? Es decir, ¿es el viaje en esta novela la forma en que los personajes acaban aprendiendo algo pero sin cambiar sustancialmente sus vidas? Téngase en cuenta que la visita de Ulises no es un descenso a los infiernos, caso este, en la tradición griega —Arcos escribió parte de esta novela en Grecia—, en que el personaje al bajar al mundo de Hades volvería completamente cambiado⁴³. Bajo mi punto de vista, es un espacio necesario, que evidencia la opresiva monoculturalidad de España y la imposibilidad de futuro de sus habitantes. Así las cosas, el espacio exterior está completamente ligado a todos los espacios interiores. Se trata de un apéndice más a todo lo expuesto sobre los espacios interiores, es decir, el fracaso de la experiencia de apertura al otro en un espacio codificado como total y ajeno consigue resaltar la monoculturalidad como proyecto fracasado, ahí es donde reside la sabiduría que adquieren los personajes al pasar por lo extranjero. Al mismo nivel que el personaje de Evelyn, que al ser una posibilidad de apertura acaba siendo expulsada, del mismo modo, el espacio exterior acaba siendo descartado.

3.2. El incesto: motivo central de la novela

La novela contiene ciertos motivos que la recorren y que, desde el punto de vista de este trabajo, ofrecen claves de interpretación. Ya se ha comentado lo relativo a la dictadura como forma extrema de monoculturalidad; la religión, como factor de construcción de lealtad y pertenencia; y la enfermedad como metáfora de imposibilidad de futuro. Me centro ahora en un cuarto motivo, central en esta novela y recurrente en el resto de la producción literaria de Arcos: el incesto.

Si nos fijamos en la evolución del término «incesto» en el diccionario de la RAE⁴⁴, podemos encontrar un curioso matiz ideológico. En el Diccionario de Autoridades de 1737, el incesto se define como «Cópula o acceso carnal con parienta por consanguinidad o afinidad. Viene del latino *incestus*»; en 1970, se define como «Perteneiente al pecado del incesto. Pecado carnal cometido por parientes dentro de

⁴³ En el análisis de *L'ange de chair* veremos la importancia que tiene para el autor el mundo mítico de la cultura clásica.

⁴⁴ He consultado los diccionarios en la página web de la RAE: buscon.rae.es, 05/05/2008.

los grados en qué está prohibido el matrimonio»; y en 2001 «Relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio». Resulta curioso cómo en el siglo XVIII el incesto no tenía ninguna connotación religiosa, mientras que a finales del siglo XX, sí la tiene; por otro lado, y como era de esperar, a principios del XXI no existe ninguna alusión al pecado, tiene más bien una definición de tinte legislativo. La definición de incesto relacionada con el pecado es la que probablemente manejase Gómez-Arcos en su idiolecto, ya que era la versión más extendida en el Estado nacional-católico de Franco; el reflejo del diccionario de la RAE de aquel entonces es evidente. De modo que el incesto está relacionado con la religión y supone, en esta novela, además de las significaciones míticas, antropológicas o psicoanalíticas, una subversión hacia el Estado franquista y su religión oficial. El diccionario erótico de Antonio Tello se hace eco de la teoría precultural del incesto de Lévi-Strauss y dice: «el tabú del incesto es una creación social para defenderse de la exclusividad familiar y de la degeneración genética que ello comporta al reducir el ámbito de la dinámica sexual» (Tello, 1992: 206). También tengo en cuenta esta acepción que tiene que ver con la endogamia familiar, estadio social cerrado que niega al otro la posibilidad de formar parte del núcleo familiar.

Según el diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant (1982), el incesto tiene varias interpretaciones:

(Uno,) la unión de lo mismo, ver la exaltación de su propia esencia, el descubrimiento y la preservación del yo más profundo. Es una forma de autismo. En la mayoría de las tradiciones se encuentra entre los dioses, los faraones o los reyes, dentro de sociedades cerradas que quieren mantener su supremacía esencial: Egipto, Isis y su hermano Osiris; ella tiene cuatro hijos de su hijo Horus; Incas; Polinesia; Grecia, etc. (Dos,) desde el punto de vista psicoanalítico, la tentación inconsciente e inhibida del incesto constituye el complejo de Edipo y de Electra, según el caso y representaría una fase normal de la sexualidad infantil en el curso de su evolución. Solo la fijación será generadora de neurosis. Distinguimos entre el incesto semi-animal, que se mueve entre la normalidad infantil, la prohibición social, la perversión sexual y la neurosis, del incesto semi-religioso, cargado de símbolos y derivado de creencias. Las relaciones incestuosas no estaban basadas en inclinaciones amorosas, sino a una superstición especial estrechamente ligada a concepciones

míticas. (Tres,) el incesto no está solo relacionado con sociedades cerradas, sino también con psiquismos cerrados o estrechos, incapaces de asimilar al otro: muestra una deficiencia o una regresión. A pesar de que pueda parecer normal en cierto estadio de la evolución, expresa un bloqueo, un nudo, un paro del desarrollo moral y psíquico de una sociedad o de una persona. (Por otra parte,) a pesar de que la mitología griega esté llena de relaciones incestuosas y que la endogamia deje trazos en la sociedad, como en el psiquismo, el incesto inspiraba a los trágicos griegos, y sin duda al alma colectiva del pueblo, un horror sagrado. El *Edipo Rey* de Sófocles funda toda su fuerza dramática sobre este sentimiento de horror. En Roma el incesto estaba prohibido por ley y los culpables eran precipitados por la Roca Tarpiana.⁴⁵ (520-521)

Se pueden añadir a estas interpretaciones del incesto las que se dan a partir de las teorías antropológicas estructuralistas de Lévi-Strauss, quien se basa en la prohibición del incesto como el síntoma del inicio de la cultura, esto se explica por una razón básica, según Simonis (1968): la sociedad toma conciencia de un problema natural y lo transforma en norma, se intenta evitar los problemas genéticos que provoca una relación consanguínea. De modo que en contraposición, la vuelta al estado de prohibición se podría entender como una regresión al estado inconsciente de la Naturaleza, o una destrucción de la ley que fundamenta el inicio de la cultura, o sea, de la cultura en general.

Según Mirá (2000), que se basa en las teorías de Lévi-Strauss, en el mito, el incesto supone la ruptura de la socialización, se ensalza el egoísmo frente a la sociedad, supone la ruptura con una organización social dada. Como ella misma dice, «es la autosatisfacción de un clan o familia frente a la necesidad del intercambio generador de la red social» (s.n). Pero también representa, tras la ruptura de ese orden establecido, la creación de otro orden nuevo, la génesis de un estado, que en principio, se funda para mejor. Se trata de una suerte de puesta a cero en el momento en el que la Naturaleza sufre un exceso, de manera que se reanuda la cultura sin peligro. Estado de transición necesario para frenar un camino negativo de desarrollo cultural. Es el mito del incesto tomado como origen, génesis de un pueblo o cultura. Esta interpretación del incesto se da en varias tradiciones mitológicas, en la griega y la egipcia, por ejemplo.

⁴⁵ Se trata de una traducción del texto original en francés realizada por mí.

Por otro lado, Mirá (2002) cita a Jung para proponer otra interpretación más del incesto:

A mayor abundamiento, es preciso destacar que, en especial el mito solar, prueba claramente que la base fundamental del deseo «incestuoso» no es la cohabitación, sino la peculiar idea de volver a ser niño, de volver a la protección de los padres, de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella.
(s.n)

Para resumir, las posibles interpretaciones del incesto, a partir de las fuentes consultadas, pueden ser: uno, endogamia, incapacidad de asimilar al otro; dos, momento del desarrollo del niño; tres, neurosis, perversión sexual; cuatro, deficiencia o regresión social; cinco, momento de la cultura en su prohibición; seis, ruptura con el orden establecido; siete, génesis, fundación de un nuevo orden; y ocho, vuelta a la infancia, al útero materno.

En *L'agneau carnivore* se plantea un incesto homosexual, lo cual supone una complejidad añadida a la interpretación del incesto en la novela. Este caso de incesto está ligado a la situación en que se gesta la novela. La distancia del autor con respecto a los referentes de la realidad que utiliza y su inclinación sexual, pueden contribuir a la explicación del hecho que se plantea. La interpretación que interesa aquí está ligada a la situación de exilio del autor y se puede ver en esta relación endogámica y homosexual un doble rechazo al otro, en tanto no perteneciente a la estirpe y en tanto sexo opuesto.

La relación de incesto en la que viven los principales personajes de la novela, Ignacio y Antonio, sirve de hilo conductor de toda la novela. Al principio, es el amor entre los dos hermanos lo que provoca la vuelta de Ignacio, vuelve para reencontrarse con su hermano. Del mismo modo, esta relación, está en el origen del inicio de la recuperación del pasado, de la memoria: Ignacio tiene ciertas preguntas para su hermano, necesita el reencuentro para encontrarse a sí mismo. De hecho, como ya he expuesto más arriba, Ignacio pretende borrar de su memoria, de su cuerpo —se limpia con el jabón de la infancia—, entiéndase cuerpo como el portador de la memoria más básica y primordial, pretende eliminar todo el tiempo que no ha pasado junto a su hermano, todo el tiempo que ha vivido lejos de su tierra de origen. La recuperación de la memoria que, como ya se ha visto, supone la mayor parte de la

novela, está dirigida a exponer las experiencias del protagonista en cuanto a sus relaciones familiares, pero, sobre todo, en cuanto a la relación amorosa con su hermano. Y, al final de la novela, se concluye con la plasmación de esta relación de manera oficial para lo que queda del entramado familiar; de modo que el incesto se establece como situación de presente y proyecto de futuro infructuoso con todas sus consecuencias buscadas de manera consciente.

La situación de endogamia que se plantea en la novela es evidente y se extiende más allá de la relación de incesto. Como ya he expuesto, la convivencia en una postguerra civil supone la existencia de dos bandos enfrentados y de carácter endogámico, prácticamente impermeables. Por otro lado, la situación de enclaustramiento de los personajes en la casa familiar también supone una situación endogámica, de hecho, es esta situación la que provoca la relación de incesto de los hermanos. La imposibilidad de conocimiento del género opuesto por parte de Ignacio, lo lleva al amor mal entendido con su hermano mayor, no en cuanto amor homosexual, sino en cuanto al amor incestuoso. La endogamia llega a su mayor expresión con la expulsión de Evelyn del ámbito familiar. Resulta imposible la aceptación del otro, del elemento foráneo y del sexo opuesto.

El incesto entre los hermanos como etapa evolutiva de la infancia, se tematiza claramente en la novela, ya que es en la infancia donde se desarrolla la relación. Pero se establece una fijación por esta relación, sobre todo en Ignacio, ya que Antonio consigue tener relaciones heterosexuales fuera de la casa y del país. En cualquier caso, la fijación se establece en los dos personajes y acaban por necesitarla y proyectarla, como decía, para el futuro. De modo que se podría decir que se llega a una perversión sexual o neurosis.

En cuanto a la interpretación del incesto como una regresión social o personal, se ve en la necesidad de Ignacio de regresar al pasado, al estadio endogámico. Esto también sucede con los demás personajes —se trata de una novela sumamente coherente en este sentido—: la vuelta que todos realizan, en especial la de la madre, que supone, como en Ignacio, la vuelta al pasado. Pero esta deficiencia en la evolución de los hermanos tiene más que ver con un proyecto de futuro muy concreto relacionado con la condición intercultural de la novela. Esta «regresión hacia el futuro» también podría ser entendida como una vuelta al útero materno, de hecho, al final de la novela existe una fuerte identificación entre Ignacio y la madre. Aunque en este caso es la madre la que habita en él. Como ya he expuesto más

arriba, la relación de Ignacio con su madre es completamente ambigua: por un lado, la madre rechaza al hijo y lo intenta utilizar para sus propios fines, por lo que Ignacio la odia profundamente; por otro lado, existe esta identificación entre ellos, una identificación que solo se puede dar en el momento en que la madre muere, nunca antes. En una lectura relacionada con la filiación que supone la recuperación de la memoria, podríamos hablar de una filiación con el pasado de los padres, con la situación de ostracismo interior en la que vive el padre y en la contradictoria adhesión de la madre en cuanto a la identidad nacional o republicana. Pero, en cuanto al incesto, esta vuelta al útero de la madre, que se podría dar más claramente en una situación edípica, en este caso se trata de una vuelta a los brazos del hermano mayor. Antonio cumple la función de madre y de padre al mismo tiempo, y es quien recoge al niño cuando su madre lo rechaza. De modo que la relación con la madre, en este sentido, es la contraria: la madre habita, tras su muerte, en Ignacio, este la hace vivir para continuar con su obra catártica, lo que Matilde llama «el cataclismo». Y sí, se producirá un cataclismo, el que supone la boda simbólica del final de la novela y sus consecuencias de esterilidad.

Desde un principio Arcos propicia una interpretación relacionada con la génesis, el comienzo de algo, de otro orden de cosas:

Maintenant, je le sais: le jour de notre dernier adieu a été, de toute éternité, le premier créé pour cette sorte d'adieu. Personne d'autre n'en avait bénéficié. Nul autre jour n'en avait été le témoin. (AC 10)

Al tiempo que el último adiós es el único existente, la relación de incesto, que implícitamente tiene un significado genético, se propone como la génesis de un nuevo tiempo. Se produce una totalización de la acción del adiós y de la relación incestuosa. ¿Pero cuál es el proyecto que se plantea en esta génesis? Como ya se ha visto, el incesto puede suponer la destrucción de un orden establecido para comenzar uno nuevo, en un principio, más positivo que el anterior. La relación de los dos hermanos está en todo momento teñida además de un tono religioso, se compara y se toma como una religión, la religión genética que supone este incesto.

Et cet amour, plus vivant que jamais, n'est pas voué à la mort, parce qu'il procède de la pureté du pêché. Il est né, en toi et en moi, le jour où les portes du

paradis se sont fermées. Jadis, en un temps dont seuls nos gènes se souviennent.
(AC 18)

Como se puede ver en esta cita, la relación de incesto en la que está pensando Ignacio tiene que ver con una religión que transgrede el propio sentido de pecado, ya que el incesto, entendido desde una perspectiva católica, es un pecado, además de la homosexualidad. Por otra parte, se refiere al inicio de los tiempos, ese inicio en el que, según muchas tradiciones religiosas, los seres humanos están en el paraíso para luego, tras saborear los frutos del árbol del bien y del mal y ser expulsados, fundar una cultura. Por consiguiente, esta relación incestuosa se sitúa en el origen de una nueva era, acompañada de su nueva religión. En este otro ejemplo Antonio habla con don Pepe:

Un corps, monsieur, si vous avez lu les Evangiles, est un temple. Et spécialement ce corps-là, le corps de mon frère, c'est mon temple à moi. Et c'est là que, depuis l'âge de dix ans, je fais toutes mes prières... Si vous voyez ce que je veux dire. (AC 113)

La relación incestuosa acaba siendo simbólicamente institucionalizada al final de la novela a través del matrimonio. Clara lleva a cabo la ceremonia el día 18 de julio, día de la fiesta nacional franquista que conmemora el alzamiento del ejército rebelde. Esta boda tiene un doble sentido: por una parte, la institucionalización de la relación de incesto, de manera que queda establecida como la base de la pertenencia de los personajes para el futuro. Por otra parte, se ejerce una identificación con el orden que representa Clara en la novela, la lealtad al régimen republicano, así lo expresa la criada durante la ceremonia:

De cette façon, nous trois, seuls survivants de notre famille républicaine, célébrons solennellement la trente-cinquième année de la victoire et la paix. Aujourd'hui, 18 juillet, fête nationale. Jour de victoire. Jour de guerre. Mais notre victoire. Notre guerre. (AC 317)

Como se ve, el apoyo de Clara en el proyecto de futuro de los dos hermanos se remonta a la lealtad republicana, pero la relación de incesto en tanto génesis supone un avance que nada tiene que ver con aquel régimen del pasado. No se trata

de proponer el régimen republicano como futuro posible para los hermanos y, metonímicamente, para el país. Entonces, ¿qué nuevo orden se establece con la unión incestuosa de los hermanos? Habrá que resaltar otros elementos para poder responder a esta pregunta.

Más arriba ya he expuesto la identificación que se expresa en la novela en cuanto a la generación de los padres y la de los hermanos. Esta identificación está marcada por la compleja relación entre Matilde e Ignacio y el parecido entre Carlos y Antonio. También he analizado las correspondencias entre la relación de los padres y la de los hermanos. Por todo esto, concluyo que existe una relación de continuidad entre las dos generaciones. Se produce una repetición que está dirigida a un fin específico. En el caso de los padres, encontramos la necesidad de un «cataclismo» por parte de la madre y la «muerte crónica» de Carlos. Estas situaciones están plenamente marcadas por la Guerra Civil y sus efectos posteriores. En el caso de los hermanos, la guerra fratricida no forma parte de sus experiencias, pero sí conviven con sus consecuencias. En varias situaciones, los hermanos se desvinculan de la generación anterior y de sus pugnas ideológicas. Pero la realidad es que existe esta suerte de continuidad, que podemos extender a toda la generación, traspasando los límites de la situación anecdótica que la novela nos presenta. Esta continuidad está completamente relacionada con el fracaso generacional que representan los padres. De modo que se podría suponer a este proyecto de los hermanos como una continuidad o reflejo del fracaso generacional anterior.

Otro aspecto evidente de esta relación incestuosa con pretensiones genéticas es la infructuosidad de la misma. La relación homosexual de los dos hermanos supone una génesis fracasada, sin posibilidad de futuro, de continuidad. Este es el proyecto de la relación de los hermanos: la destrucción de todo futuro posible. De modo que el «cataclismo» de la madre y la «muerte crónica» del padre se ven totalmente cumplidos en la generación siguiente. La continuidad del fracaso acaba con la destrucción total. Hervás (2005) habla del «anarquismo estético» de Gómez-Arcos en esta novela y presenta a sus personajes como artífices de la necesaria subversión para redimir el mundo en el que viven:

Ignacio y Antonio, conscientes de la maldad del mundo exterior, se entregan a una actividad sexual con intención consciente subversiva, y buscan para ello un

refugio que, aunque hecho de complicidades, se concreta igualmente en un espacio físico: la habitación compartida. (Hervás, 66: 2005)

La «maldad del mundo exterior» no es el único factor determinante de la endogamia que se produce en la novela. También aparece de manara clara en la narración la imposibilidad de apertura al otro por parte de los protagonistas. El exterior, el espacio de encuentro y apertura hacia el otro es rechazado sistemáticamente por todos los personajes que tienen la mínima experiencia intercultural: todos eligen la vuelta a la tierra de origen y a las relaciones endogámicas que caracterizan su origen. Por otra parte, Hervás habla de subversión. Pero yo iría más allá en la interpretación de esta relación incestuosa. El nuevo mundo que instaura, esta génesis, está abocado al fin, de modo que más que subversión, se trata de una destrucción total. El incesto supone aquí la destrucción del mundo establecido y la destrucción del mundo que viene. La propuesta no es la subversión, es la destrucción. Se trata de la destrucción del ámbito de la novela, es decir, que tiene objetivos muy claros: uno, la España franquista y dos, la España postfranquista que se avecinaba en aquel momento. Podemos encontrar en la novela algunas citas que expresan esta tendencia destructiva.

Quelques jours avant de recevoir la dernière lettre de maman, je me rappelle que j'ai eu la tentation de mettre le feu à la maison (recuérdese la simbología de la casa). Je me suis dit aussitôt que ce n'était pas la solution et je risquais d'avoir certains regrets. Bref, le courage m'a manqué. (AC 251)

Como se ve, en un primer momento, Ignacio dice renunciar a la opción de quemar la casa porque no es la solución, pero acto seguido reconoce que no tiene nada que ver con eso, sino que le ha faltado coraje para realizar su acción destructiva. En la siguiente cita Clara habla con Ignacio, que disfruta con el desmantelamiento de la casa de la ciudad, cuando tienen que mudarse a la casa del campo. «Tu me donnes l'impression d'un chien qui a toujours aimé sa laisse, mais qui, un jour, on ne sait pas pourquoi, la déchire... en profitant de l'absence de son maître.» (AC 253). El sentido destructivo, del amor infructuoso es, como ya he dicho, la intención decidida de esta nueva generación. Las intenciones de Ignacio están expuestas de manera explícita poco antes de finalizar la novela:

(Habla Ignacio con Antonio) Je t'aime, parce que... j'aime la destruction, et que toi et moi ne formons pas ce lendemain pénible de l'amour éternel. Je veux dire de l'amour dit créateur. Et je t'aime surtout parce que personne ne pourra jamais nous accuser d'amour. Jamais, tu comprends ? Et de plus, parce que tout ce qu'on a toujours dit à propos de la vie ne s'applique pas à nous. Je t'aime parce que je te sens capable d'aimer quelqu'un d'autre, et pourtant, tu n'aimes que moi. Moi tout seul. Tu sais que nous avons hérité d'un grain d'anarchie ?
— Un grain ? Tu veux dire une tonne ! (AC 311)

Y en la misma conversación encontramos lo siguiente:

(Habla Antonio) Dis moi, si tu pouvais faire ce que tu voulais avec le monde, qu'est-ce que tu en ferais ?
— Une seule chose.
— Quoi ?
— Un bûcher.
[...]
(Habla Ignacio) Et toi, qu'est-ce que tu en ferais ?
— J'en ferais un paradis clos, interdit à tout le monde. Et toi et moi dedans.
— Fasciste !
Tu rigoles.
— Ce paradis clos, c'est le seul endroit que ton bûcher épargnerait.
— Ne compte pas trop sur moi. Personne n'a dit que je voulais t'épargner ou m'épargner. (AC 211-212)

En esta cita se definen en los hermanos dos proyectos bien diferentes: Ignacio está más decidido por la destrucción, por el fin de la familia, de la «estirpe», mientras Antonio, aun conociendo la infructuosidad de la pareja, cree en la vuelta al «paraíso», a ese estadio cero del que hablaba antes y que supone el incesto. En la cita anterior se habla de la anarquía de manera explícita, pero, como se ve en la segunda, la intención destructiva de Ignacio va mucha más allá, quiere acabar con todo, incluso consigo mismo y con su hermano. Cabe también resaltar la intención de infructuosidad que aparece de manera explícita en la primera cita: no se trata de un amor «dit créateur».

Como decía más arriba, existe una continuidad entre el fracaso generacional de los padres y la destrucción de la «estirpe» de los hijos. Esta infertilidad buscada

por los dos hermanos está anteriormente planteada por Matilde, quien cree en la posibilidad de la esterilidad para una mujer de su rango. Matilde habla de su historia: «Une jeune fille, ma chère, c'est aussi une promesse de fruits — ça, je ne l'ai jamais compris : elle peut aussi bien être stérile — et c'est pour cela qu'elle attire les hommes» (AC 53). Aquí, Matilde plantea ya el plan de infertilidad necesario para acabar con el fracaso general. Esto se verá cumplido en la generación posterior.

3.3. Elementos de explicitud intercultural

Para el fin de este trabajo es necesario describir y analizar algunos elementos de la novela que se muestran como una necesaria explicitud cultural dedicada a sus lectores potenciales. La novela, como se ha visto, versa esencialmente sobre personajes, espacios y tiempos del país de origen del autor, pero está dirigida al público del país de destino, en su propia lengua. En la clasificación de las voces de la literatura de inmigración que hace Chiellino (*apud* Falcón, 2006: 4),

La quinta voz la encontramos en los autores que buscan asilo político en Alemania (en este caso se trata de Francia), en cuyas obras se percibe una voz polifónica unas veces y una monofónica alemana, otras. En ocasiones se crean obras sobre el exilio que critican duramente el país de origen y, por ello, pocas veces son traducidas. A la dificultad de los contenidos se añade el poco interés que suscitan ciertos sucesos políticos por no afectar directamente a los lectores de habla alemana.

La voz que representa Gómez-Arcos está marcada por la presencia de sus lenguas. Escribe teatro en español y su narrativa en francés mientras vive en Francia —es importante señalar que también en español, en la reescritura de sus novelas a la lengua materna (Molina, 2006: 11-12⁴⁶)—. Por otra parte, encontramos la latencia de la lengua de origen. En cuanto a la temática, ya se ha visto el trato de Arcos hacia ciertos aspectos de la España que le censuraba.

He dividido este apartado en tres aspectos que me parecen imprescindibles para entender cómo la novela de Arcos se integra en la sociedad de destino, cómo la cultura de origen se muestra para una mejor relación de interculturalidad. Analizo las explicitudes culturales, necesarias para el entendimiento del origen, la

⁴⁶ Esta idea la expresa en la introducción de su traducción de *El niño pan*.

intertextualidad como parte de un acervo cultural y la latencia lingüística del español, que, en ocasiones, también funciona como vehículo de entendimiento.

3.3.1. Elementos de la cultura de origen

Los parámetros de construcción de la novela constituyen en sí mismos la mayor explicitud cultural: escribir en francés toda una historia española con la intensidad que demuestra el análisis realizado. Pero, a pesar de esta situación, podemos encontrar algunos elementos muy concretos donde esta explicitud es más intensa, elementos que solo un oriundo del país de origen tiene en cuenta para su expresión. Expongo alguno de estos elementos.

El primer elemento de explicitud cultural lo encontramos en la explicación de sí misma que hace Matilde a Clara (AC 49-52). Esta explicación tiene dos funciones en la novela: primero, sirve para plantear de manera fidedigna el pasado del personaje de la madre, que, como ya se ha visto, tiene una importancia esencial en la novela; y segundo, consigue exponer ante un lector ajeno a la cultura española (o andaluza, en este caso) la educación, las tradiciones y la visión que de una niña de clase alta se construye a principios del siglo XX. Esta exposición de Matilde, en todo momento comentada por Ignacio, sienta las bases del personaje en tanto ha recibido y ha convivido con una tradición cultural muy concreta. Cito un pequeño fragmento donde se ven algunas particularidades culturales, como la fijación religiosa de esta clase social y un producto gastronómico típico.

Elle va au jardin couper des fleurs, elle sait arranger les bouquets, elle ne se trompe jamais sur le point de cuisson des meringues, elle frappe sur le clavier et la note juste résonne, elle connaît le catéchisme par cœur, elle joue avec son caniche couleur champagne et s'endort, son ours en peluche dans les bras. Elle ne prononce jamais un mot inconvenant et sursaute au moindre bruit déplaisant. En fait, un bon placement, à long terme. (AC 52)

En cuanto al profesor don Pepe también aparecen algunos tópicos que muestran la cultura educativa española. En la siguiente cita se explicita uno de estos rasgos negativos. Además, se connota una clara intención explicativa a un público ajeno a estos elementos culturales. «Don Pepe était naturellement doué pour l'enseignement tel qu'on le conçoit en Espagne: tout gosse est une brute tant que l'on

ne démontre pas le contraire» (AC 98). Como se ve, se habla directamente de España, de modo que existe una contraposición implícita entre el país del que se habla y la lengua en que está escrito el texto. Esto puede suponer, por consiguiente, una contraposición entre el país de origen (esa España) y el país de destino (el de la lengua que se escribe y para quien se escribe). Del mismo modo, existe una contraposición entre la lengua en que se produce la acción narrativa (el español) y la lengua en que esta es reflejada (en francés).

Un poco más adelante, el narrador-protagonista explica la condición de don Pepe en tanto profesor de ideología republicana en la España de posguerra.

Issu d'une famille républicaine — en Espagne, on dit «rouge» pour éviter les confusions — don Pepe n'avait pu entrer dans l'enseignement public depuis que le fascisme avait planté son drapeau sur le pays. (AC 99)

Volvemos a encontrarnos aquí la explicitud de España y de una forma de entender el republicanismo durante el franquismo. Es evidente que necesita de explicación, ya que en Francia el republicanismo es algo así como el nacionalismo, es el sistema político en que vive desde hace décadas —en el momento de la escritura de la novela—; en España esto no tiene ningún sentido, sobre todo, en la cultura franquista, o más bien, en la extrema monoculturalidad franquista. De modo que Arcos utiliza el procedimiento de la traducción directa a la lengua de destino de términos profundamente anclados en la tradición cultural española del siglo XX.

El mismo don Pepe expone, desde el punto de vista de un represaliado, un elemento cultural que resulta importante para entender tanto la novela en su conjunto como el estado de cosas de la España que en ella se muestra. El lector potencial puede entender como característica del país de origen, por un lado, la condición privilegiada de la Iglesia en el Estado franquista, y por otro, el odio que esa situación imprime en los vencidos. Además se compara la venta de la religión con la venta de aceite, producto típico de Andalucía.

Ils vendent la religion comme on vendait de l'huile. Et dans l'état actuel des choses, cela tourne au marché noir. Pour n'importe quoi, il vous faut toujours un certificat de baptême, de communion ou de confirmation. Enfin un putain de papier signé par un putain de curé. (AC 101)

Ignacio cuenta cómo se enseñaba la historia de España en aquel momento: se produce de este modo una tematización de los elementos que el autor necesita aclarar para el lector de la lengua de destino. Esta tematización aclara para el lector, en gran medida, la cultura que se tenía en España a partir del franquismo. Se muestra la falsedad de esa cultura institucional, cosa que Ignacio puede aprender por la ideología de su maestro. De manera que Arcos muestra aquí al lector francés las contradicciones que propiciaba un estado dictatorial.

En se bornant aux textes autorisés par le gouvernement, on aura dit que notre pays avait été le berceau originel de la Gloire et que le régime actuel n'était que l'inéluctable continuation historique. Les Espagnols y apparaissaient comme des conquérants, l'indéniable désintéressement du sabre et du goupillon étant leur symbole, tandis que les Anglais, par exemple n'étaient que des pirates. [...] Mais don Pepe, l'œil petit et brillant, la bouche ironique, éclaircissait devant moi tous ces concepts non seulement erronés, mais aussi périmés. (AC 104)

Arcos debe en ocasiones hacer precisiones muy concretas dirigidas a los lectores franceses para localizar exactamente su narración en la cultura española. Esto se ve en el siguiente ejemplo: «Nous étions, don Pepe et moi, plongés dans l'analyse des guerres coloniales. (Je veux dire les nôtres, en Amérique [...])» (AC 113). Es evidente que solo un escritor que escribe en un idioma y una cultura aprendidos puede expresar este tipo de aclaraciones. Aquí se evidencia la necesidad de explicitudes culturales para hacerse entender, llegar a una relación intercultural y, en definitiva, facilitar la lectura al destinatario. Se trata pues, de una clara muestra de interés por el diálogo, por hacerse entender de modo que se entabla una conversación dentro de la novela, un diálogo implícito dentro de la narración.

Otro elemento de explicitud cultural lo encontramos en una nota a pie de página, elemento extraño en un texto de ficción, casi a modo de nota del traductor. La nota dice lo siguiente, refiriéndose la «*peau de taureau*⁴⁷»: «Dans ce cas, l'Espagne, qu'on désigne ainsi parce qu'elle en a la forme» (AC 107). Ese es un gesto sumamente evidente hacia el lector monocultural francés, una muestra más de la intención dialógica del texto.

⁴⁷ En cursiva en el original.

Existen muchos más elementos de explicitud cultural en la novela, pero no era mi intención, aquí, hacer mención de todos ellos, sino de constatar una muestra de los más representativos para demostrar su importancia para la interpretación de la novela. Los diferentes procedimientos de que se vale el autor intercultural están dirigidos a exponer los elementos culturales que se sitúan de manera clara en la cultura de origen y facilitar de esta manera la construcción de una memoria común, en tanto que estos elementos entran a formar parte de un texto en lengua francesa. Estos procedimientos dialógicos tienen su origen en el conocimiento lingüístico y cultural que tiene el escritor en el momento de escribir la novela: Arcos está en el principio de su contacto con el francés como lengua de expresión literaria y la necesidad de llegar al lector es fundamental para entender esta su primera novela intercultural. A su vez, el lector de Arcos va adquiriendo elementos tanto de la lengua como de la memoria española que le permitirán leer las obras posteriores con una competencia intercultural literaria ya establecida.

3.3.2. Intertextualidad e interculturalidad

Otro de los elementos que muestran la situación de interculturalidad en la que se gestó la novela y su intención dialógica tiene que ver con la intertextualidad. La intertextualidad es otro de los procedimientos de la novela intercultural. La narración contiene menciones a otros textos desde la lectura de sus personajes o desde la tradición oral. Estas lecturas o tradición están insertos en la cultura española, de modo que estos elementos intertextuales suponen un paso más en la interculturalidad de la novela. De esta manera, ciertos textos de la cultura española se incorporan al texto francés y pasan así a formar parte de la memoria intercultural literaria del lector en lengua francesa (el interlocutor). La lengua francesa sirve de transmisora, en este caso, de ciertos textos que forman parte de la cultura en español y a su lengua. Se trata de una elección del autor, de una mirada que interrelaciona las dos culturas de manera muy clara.

Al principio de la novela, Ignacio habla de un texto, de su poeta preferido. Dice que no lo ha llevado consigo porque tenía mucho que pensar durante el viaje. «Pas même le livre de mon poète compaignon; ma première trahison à son égard» (AC 9). Esta traición puede estar relacionada con un sentimiento de traición, en general, a la cultura española. Aunque no es el caso, porque Ignacio acaba mostrando

esa tradición literaria. Mucho más tarde, después de la muerte del padre, sabemos de qué poeta se trata. Ignacio y Clara están desmantelando el despacho de Carlos.

J'ai fait un inventaire complet des livres. Je n'ai rien découvert qui puisse me donner la clé de la vie de mon père, mais j'ai été frappé par un tout petit livre de poèmes où une feuille pliée et un trait de crayon rouge signalaient deux vers :

Voyageur, il n'y a pas de chemin.

On fait du chemin quand on marche. (AC 254)

Acto seguido, Ignacio dice que a partir de ese momento, ese es su poeta «compagnon». La elección del texto tiene un significado muy especial para la novela. Antonio Machado es un poeta, como es sabido, exiliado en Francia. Además, el texto habla del camino como una forma de vida. Las relaciones con la experiencia vital de Ignacio —y de Arcos— son más que evidentes. Por otra parte, Gómez-Arcos elige el procedimiento de la traducción para hacer llegar al lector francés los versos de Machado. La intención de hacerse entender en el país de acogida se muestra claramente, ya que podría haber citado al poeta en castellano. Se trata de una traducción literal, que muestra claramente su mensaje. Aquí se vuelve a ver la intención dialógica de la obra de manera clara. La transcripción en castellano de estos versos, sin nunguan otra mediación previa, habría impedido una correcta comprensión del mensaje que se quiere transmitir.

Más adelante, nos encontramos con la cita de una canción popular. Matilde acaba de morir. El cuerpo, sentado en la silla de mimbre.

On sentait que le salon vibrait encore doucement sous la caresse d'une chanson de petite fille, interrompue juste sur ce vers mélancolique qui vous dit :

Je suis pas une Mauresque, Monseigneur,

Je suis une chrétienne captive. (AC 276)

Esta canción proviene del cancionero popular infantil de Jaén. Se trata de otro elemento textual que muestra la cultura española de la que proviene el autor. De nuevo, la canción está literalmente traducida al francés, como decía, con un claro afán comunicativo.

También existen elementos de intertexto menos explícitos, pero que connotan una tradición literaria precisa del país de origen. Elementos que se muestran en la lengua del país de acogida. Un ejemplo. «Je vois mon sang. Dans le miroir. Il est rouge, couleur ratée de la famille [...] Je pense au rosier haï et préféré de maman.» (AC 278) La relación entre la sangre y las rosas hace pensar en la imagen recurrente que utiliza Lorca en su *Romancero gitano*. Hay que precisar que Lorca es un autor muy conocido en Francia y que este intertexto, más o menos implícito, puede ser reconocido en el país vecino. También es importante precisar que Lorca es un autor andaluz, como Arcos y se trata de un poeta muerto por el bando nacional, al igual que, de manera indirecta, Antonio Machado, muerto en el exilio, extenuado por el duro viaje.

3.3.3. Bilingüismo

La elección de la lengua del país de acogida supone, como ya he dicho más arriba, un esfuerzo importante y una conciencia de la herramienta de expresión muy especial. La lengua se transforma en objeto separado de la naturalidad del escritor. Existe un extrañamiento en la escritura que la dota de signos específicos. Para este trabajo muestro alguno de esos signos para demostrar la necesaria aparición de la lengua latente y la no menos necesaria dimensión dialógica que eso supone.

Le Vagueresse (2001), menciona algunos elementos lingüísticos que suponen la aparición de la lengua latente en Gómez-Arcos. Así lo entiende él:

(En el) premier livre directement écrit en français par son auteur, des clins d'oeil culturels et langagiers qui disent à la fois l'hispanité de son auteur, parfois à son corps défendant, disons "inconsciemment", puisque l'inconscient a beaucoup à faire avec ce livre, et son désir de l'évacuer (Le Vagueresse, 2001: 237)

Este investigador resalta la cantidad de elementos del inconsciente del autor que conforman la novela. No obstante, afirmar que la aparición de los elementos lingüísticos de la lengua de origen son inconscientes es ir demasiado lejos: en todo caso, resulta imprescindible señalar que en las editoriales existen correctores de estilo y ortotipográficos que probablemente no habrían dejado pasar ciertas expresiones que no tienen sentido en un francés ortodoxo, de modo que podemos

estar frente a elementos conscientes de explicitud intercultural. Le Vagueresse resalta la palabra «désamour»,

si le mot “desamor” est attesté en castillan, son “équivalent” français ne l’est pas. On peut alors considérer “désamour” comme la trace inconsciente de l’hispanité irréductible de Gomez-Arcos *mais aussi* comme la réinvention d’un langage par ce mot nouveau... Ceci dit, on revient toujours à la racine hispanique car cette invention se fait tout de même grâce au mot espagnol, même si Gomez-Arcos ne s’en rend pas compte... (*Op. Cit.*: 238)⁴⁸

También hace este investigador una lista de otros hispanismos en los que no profundiza demasiado, transcribo esa lista para dejar constancia de su existencia:

“Chaque jour davantage” (AC⁴⁹ 59) qui, même si cette expression existe, n’est pas moins un décalque de “cada día más”. Citons aussi, de manière non exhaustive : “ des coups de canon – soient-ils imaginaires –“ (AC 71), structure elle aussi espagnole ou “commotion”, beaucoup moins utilisé que le “conmoción” espagnol, qui veut dire “choc”, ce dernier vocable étant le plus fréquent dans notre langue (AC 113). Citons aussi “contamination” dans le sens de “pollution”, hispanisme certain [...] Plus important, sans doute, est le “locomotive” utilisé comme adjectif (AC 120), ce qui est contraire à l’usage de la langue française, alors qu’il existe un “locomotor, -a” en espagnol à côté du substantif [...] en fin : “Les flammes consumaient en douceur le contenu d’une histoire” (AC 241) où l’on ressent confusément la polysémie en espagnol entre “consumir” qui veut dire à la fois “consommer” et “consumer”, alors qu’en français on ne dispose pas d’un seul mot pour les deux actions, ce qui fait qu’ici ce double-sens est confus et constitue peut-être un réel hispanisme. [...] Et encore plus signifiante, l’expression “retourner l’omelette”, cité deux fois, décalque exact de “volverse la tortilla” (sic). (*Op. Cit.*: 239)

Como se ve en esta cita, son muchos los elementos que muestran el español tras la expresión francesa del autor almeriense. Pero lo importante es conocer el significado profundo de estas muestras lingüísticas (y culturales) que, bajo mi punto

⁴⁸ Tengo que señalar que en el diccionario de francés que he manejado la palabra «désamour» sí existe y con el mismo significado que en español. Dictionnaire Larousse Maxipoche 2000, 2008.

⁴⁹ Se refiere a la edición que maneja el investigador de *L’agneau carnivore*.

de vista, está más relacionado con la interculturalidad de la novela y su intención dialógica.

Expongo algunos ejemplos más. Ignacio describe en muchas ocasiones a Clara añadiendo un adjetivo a su nombre, como por ejemplo «Clara-seule» (AC 69), según cada momento; pero al principio, Ignacio la llama «Clara-claire» (AC 37). En este caso, se muestra el significado concreto del nombre de Clara en español, o sea, se traduce el nombre. De nuevo se muestra la preocupación por llegar al lector francés en todos los matices posibles, y no solo eso, también podemos descubrir con este uso una especial libertad lingüística proporcionada, como ya he dicho en otras ocasiones, por la consciencia de la lengua que se tiene por no ser la propia, la materna. La aparición del personaje de don Pepe muestra un signo de bilingüismo. En la novela aparece todo el tiempo así: «don Pepe». Arcos utiliza el «don», nunca «monsieur». Aquí se muestra claramente el uso de la lengua del país de origen. Por otra parte, Clara, en los momentos en que está enfadada con Ignacio lo llama «*señorito*», en español y en cursiva. De nuevo, el narrador pasa a la lengua de origen. Esta palabra, por otra parte, tiene varias características a resaltar: por un lado, Arcos la escribe en cursiva para diferenciarla claramente de la narración normal, en francés; por otro lado, contiene la grafía «ñ», característica de la lengua española. Se muestra claramente la procedencia del autor, sin tapujos. La palabra en sí contiene además matices histórico-culturales intraducibles al francés, de ahí su pervivencia en español en la lengua literaria. En el ejemplo posterior observamos el mismo fenómeno

Hay otro momento en que Arcos escribe tal cual su lengua de origen, de manera que se insertan elementos de la memoria histórico-cultural de la lengua de origen en la lengua del otro: Ignacio cuenta un ritual del instituto.

se terminait par l'hymne de la Phalange, le *Cara al sol*, que nous chantions tous à gorge déployée debout, le bras droit levé, les sourcils froncés, l'œil paranoïaque. Après quoi, le directeur criait : *Arriba España !* Et tous nous : *Arriba !* Lui : *Viva Franco !* Et tous nous : *Viva !* (AC 226)

Las cinco expresiones en español forman parte de la vida cotidiana en la dictadura, y remiten a una memoria concreta, a un ritmo, una entonación y una fonética concreta imposible de mantener si se hubiera optado por su traducción al

francés. Es curioso además cómo se utiliza el español de manera literal y los signos de puntuación franceses: el signo de exclamación solo se pone al final de la frase. En este caso, se puede hablar de un registro mixto, signo más que evidente de bilingüismo y de interacción entre las dos lenguas. Esta elección de la mixtura lingüística conlleva una situación de dialogismo.

Por último, el nombre de Ignacio tiene una relación fonética con el título de la novela: en francés, la pronunciación de Ignacio sería algo así [iɲásjo]; es decir, tiene cierto parecido a la de «agneau» [aɲó], se repite la [ɲ], fonema muy marcado. Esta relación fonética puede esconder un significado importante para entender el título de la novela, por un lado; y por otro, se ve otro signo más del bilingüismo del autor, se descubre la latencia del español en la elección tanto del título de la novela como el de su protagonista.

El título de la novela tiene un referente claro en la piel de cordero que Matilde guarda desde su infancia, aquel corderillo que tanto le gustaba y su padre mató y desolló para que lo conservara siempre. Ignacio lo llama el «Agneau carnivore» (AC 47). Pero, si tenemos en cuenta la relación de identificación que se produce entre Ignacio y su madre, y la relación fonética del título y del nombre del protagonista, se puede pensar que «el cordero carnívoro» es más bien Ignacio. Además de estas pruebas para tal interpretación, se puede encontrar una relación directa entre Ignacio y el cordero en diferentes momentos de la novela. (Habla Antonio con Clara) «Tu as raison, je l'aime. (Nous parlions de l'agneau)» (AC 314). Esta asimilación de Ignacio con el cordero tiene que ver con la relación de incesto entre los dos hermanos. Si tenemos en cuenta la intención destructiva de Ignacio en cuanto al fin de esta relación, podemos decir que se trata de un «cordero carnívoro»: un ser destructor con apariencia afable.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la importancia del discurso religioso dentro de la novela, existe una relación entre este cordero y el *Agnus Dei*, «el cordero de Dios». Esta interpretación es completamente coherente teniendo en cuenta el continuo uso de la religión católica como referente simbólico que se encuentra en la novela y, como se verá, es de uso habitual en Arcos. De modo que este cordero está en una clara relación simbólica con el «cordero de Dios que quita el pecado del mundo», el cordero sacrificado para salvar a toda la humanidad. ¿Podemos ver en las intenciones de Ignacio una redención para el resto de los mortales? Después de todo lo expuesto, me aventuro a concluir que de cierta manera sí. La continuidad que

supone la destrucción del futuro de la generación de Ignacio puede tener una interpretación de redención del pecado original que proviene del nacimiento en ese país, en ese tiempo y en esa familia. Se trata, pues, del sacrificio para cerrar el círculo del fracaso, para no darle continuidad.

Aybar ha visto también posible esta interpretación religiosa del cordero y lo relaciona con la «destrucción constructiva» que supone la obra de Arcos:

Surge, pues, como mencionamos, una nueva fe, y ésta constituye el epicentro de la destrucción constructiva del acto literario de Gómez Arcos, plenamente inserida en una lógica benjaminiana y nietzschiana. Ignacio es, por lo tanto, un nuevo Cristo, cordero, nada más tierno, y carnívoro, nada más paradójico y voraz. (Aybar, 2009: s.n)

Podemos ver en esta reflexión una unión entre uno de los posibles significados del incesto en la novela y la relación que tiene el cordero con el «cordero de Dios». Se puede interpretar que ese génesis propuesta en el incesto está acompañada de una nueva religión, una religión completamente destructiva.

3.4. Conclusiones sobre *L'agneau carnivore*: una génesis monocultural infructuosa

Bajo mi punto de vista, *L'agneau carnivore* afronta con extraordinaria valentía los temas que trata. La libertad que supone escribir esta novela no estaba al alcance de ningún novelista en España en el año 1974, cuando fue creada. Es evidente que la censura sería el principal escollo a sortear dentro de las fronteras del Estado español de entonces. Como ya se ha visto en el apartado dedicado a la historia tanto de España como de Francia en los momentos previos a la partida de Arcos y a su llegada, respectivamente, la situación de un escritor en España estaba condicionada por la dictadura y sus partícipes, mientras que en Francia, y después de la sacudida de 1968, los escritores gozaban de total libertad creativa. Esa libertad creativa, además, propiciaba un ambiente cultural muy completo del que Arcos participó en la medida de lo posible. Es evidente que uno de los principales factores que propician la libertad de la novela de Gómez-Arcos es el grado de libertad de expresión que

sorprende al autor en Francia. Vélez Quiñones se basa en Julia Kristeva⁵⁰ para explicar esta valentía en relación con el sexo: «La valentía intelectual del artista exiliado y su inclinación hacia lo obscuro en ocasiones se funden, según Kristeva, en “an intense solitary exploration through memory and body”» (*Op. Cit.*: 140). Pero esa libertad de expresión también está marcada por la distancia de un lector objeto literario, es decir, Gómez-Arcos escribe para el lector francés, no para el lector español que es, a su vez, el objeto del que trata la novela. De esta manera, la expresión de Arcos en cuanto a ciertos temas tabú en la España de entonces —la homosexualidad, el anticlericalismo, la sexualidad del clero, la II República, etc.—, surgen con naturalidad y sin contenciones. Por otra parte, existe una relación directa entre libertad de expresión y la lengua francesa. El propio autor reconoce en muchas ocasiones que es la lengua francesa la que le proporciona esa libertad de expresión.

C'est quoi, pour moi, la langue française? C'est très simple: c'est la liberté d'expression, par rapport à la publication et par rapport, aussi, à la nature de la langue française, c'est-à-dire qu'il n'y a pas, pour moi, des interdits dans la langue française, tandis que dans la langue espagnole, il y en a beaucoup.
(Kohut, 1983:144)

La lengua funciona como una herramienta aprehendida, no dada, como, por el contrario, sucede con la lengua materna. La lengua materna, en la que se construye la identidad, está cargada de ideología, tabúes y restricciones a la hora de pronunciarla o escribirla. Ya se ha visto en qué consistía la educación franquista en la novela, se ve cómo se construye desde las instituciones una determinada identidad cultural y también del lenguaje. Las expresiones que Arcos plasma directamente en español están relacionadas con esa memoria cultural dada institucionalmente (*don, señorito, El cara al sol, Viva Franco*). Expresiones todas ellas del lenguaje de la dictadura. Mientras que otros elementos culturales del país de origen, como los poemas ya citados, se escriben en francés. Como decía antes, esta traslación al francés que sirve para hacerse entender ante los lectores muestra la intención dialógica, pero también cambia la categoría de estos poemas: pasan a formar parte de la lengua de la libertad, de la libertad del escritor y de su memoria. La libertad de la lengua francesa en Arcos

⁵⁰ Vélez se basa en la siguiente obra: KRISTEVA, Julia; *Strangers to Ourselves*, Trad. De Leon S. Ruidez. Columbia UP, 1991, Nueva York y Oxford.

tiene, como se puede observar, tres componentes básicos: la libertad que proporciona un país democrático, la distancia del lector español y la «virginidad» de la lengua, es decir, se trata de una lengua por estrenar donde todo puede ser dicho, como dice Feldman: «una herramienta sin mácula, incontaminada por las connotaciones del pasado» (1999: 41).

A este respecto, la «virginidad» de la lengua necesita en ocasiones ser superada para construirse una identidad propia en ella, como adelantaba al hablar del narrador. La lengua, que se muestra vacía en cuanto a historia personal, puesto que en ella no se tiene pasado, vacía de particularidades identitarias, debe ser capaz de contener esas experiencias y momentos de la vida que se han construido enteramente en la lengua materna, de modo que el escritor utiliza la posibilidad de plasmar en la novela, en la lengua de acogida, muchos de esos momentos vitales que lo caracterizan e integran su propio currículo intercultural. En el caso de esta novela existe la expresión de la infancia en francés. Así explica Bachelard la creación de infancias dentro de las obras literarias:

Los novelistas achacan a una infancia inventada, no vivida, los acontecimientos de un candor inventado. Ese pasado irreal proyectado atrás de un relato por la actividad literaria, enmascara con frecuencia la actualidad del ensueño, de un ensueño que tendría todo su valor fenomenológico si nos lo dieran en una ingenuidad verdaderamente actual. Pero *ser* y *escribir* son difíciles de aproximar (*Op. Cit.*: 173)

En este caso el autor no ha vivido una infancia en francés, aquí, en la novela se hace posible, de manera que se proyecta en el relato de una infancia la narración que hace presente al escritor para sus nuevos lectores⁵¹. Además de plasmar una parte de la historia personal —y del país—, se realiza la historia en español en la nueva lengua, es decir, Arcos utiliza el francés como lengua vehicular de una historia

⁵¹ La construcción de una infancia en la lengua del otro responde a la necesidad de compartir con ese otro un origen capaz de explicar la existencia en el lugar y en el tiempo del encuentro. Bachelard explica con respecto a la reconstrucción del espacio natal de la casa —elemento temático de la primera novela de Arcos—, la importancia de la infancia en relación con la creación poética: «Es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado» (*Op. Cit.*: 47). La casa de *L'agneau carnivore* es una casa del ensueño, una casa poética donde aparece la reconstrucción también poética de la infancia que el autor quiere compartir con el lector francés.

de personajes, tiempos y espacios del español, de la memoria histórico-cultural española. Lo mismo sucede con la homosexualidad, vivencia personal que ni siquiera en español era posible ser vivida por las condiciones del momento, mientras que en francés sí puede existir, plasmarse, realizarse en la escritura. Todo esto teniendo en cuenta que no se trata de una novela autobiográfica estrictamente hablando. Arcos dice que la única novela que tiene un aspecto más autobiográfico es *L'enfant pain*, que, por cierto, tiene una versión en español anterior a la francesa, escrita por el autor en su juventud, como ya he dicho anteriormente, al recorrer la biografía de Arcos. El hecho de que no se trate de una autobiografía y que el autor juegue en el límite del pacto narrativo, lleva a pensar en la necesidad de la construcción de una identidad narrativa que va más allá de la realidad, que supera los límites de lo anecdótico y que tiene visos metonímicos y generalizadores.

Otro aspecto de la novela que se sitúa en el centro de su interpretación es el incesto. Vélez se centra también en este hecho para extraer sus conclusiones, pero lo focaliza desde una visión a mi parecer demasiado próxima a la anécdota; de modo que resalta la perversión y monstruosidad que supone esta relación y, a través de ella, la propuesta de mundo libertino y desviado como fin de la narración. Lo asimila al proyecto que, según apunta Vélez, Kristeva muestra de Zeno de Citium (transcribo la traducción del investigador americano): «El canibalismo, el incesto, la prostitución, la pederastia y, por supuesto, la destrucción de la familia también están incluidos entre los rasgos de ese Estado idóneo» (*Op. Cit.*: 142). Desde mi punto de vista, el uso del incesto tiene que ver con el proyecto estético intercultural del autor. Como ya hemos visto, el incesto tiene un sentido marcado de génesis con lo que se establece una relación de cambio entre lo pasado y lo futuro. Ese pasado tiene que ver a su vez, con la recuperación de la memoria. Por un lado, en tanto vivencia necesaria en la nueva lengua y, por otro, en tanto fijación de un pasado normalmente silenciado o desvirtuado por la dictadura franquista. En la novela se expresan algunos elementos de lealtad que conciernen a sus personajes. Se establece una relación de filiación muy transparente en cada uno de los bandos, pero es especialmente el bando republicano donde se ve esta filiación, es al que pertenece la familia —«notre famille républicaine» (AC 317)—. Esta lealtad relacionada con la II República española está sujeta a la necesidad de mostrar la cara no oficial del régimen franquista. Pero el incesto complica esta relación de posible filiación de la generación de los hijos con la de los padres. Como ya he comentado más arriba, esta relación supone una

continuación en el fracaso, pero ¿qué sentido puede tener en relación con la condición de novela en el exilio? ¿Qué proyecto de interculturalidad se puede extraer de este incesto? El incesto está abocado, en este caso, a la infructuosidad, una infructuosidad buscada por sus protagonistas; esa es la verdadera continuidad, la desaparición del futuro. Los dos personajes ya han estado experimentando sendas experiencias interculturales, los dos han vivido una suerte de exilio. Pero optan por la vuelta como mejor solución y no son capaces de integrar dentro del ámbito familiar un ser foráneo (Evelyn). De hecho, incluso esa aversión por el otro está representada en el lenguaje, como explica Le Vagueresse (*Op. Cit.*, 2001): el sonido del *ing* de la americana molesta al narrador. Esto contrasta con las palabras en lengua extranjera que se le escapan a ese mismo personaje cuando llega del extranjero. En algunos casos, como se ve, el narrador se muestra ambiguo ante la relación con el otro. Aunque también se podría matizar que la lengua en la que habla Evelyn es una lengua tomada como imperialista por el autor (no hay más que leer su obra de teatro *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972) donde se produce una fuerte crítica al imperialismo americano), mientras que la lengua que trae Ignacio, el francés, no tiene ni mucho menos esa connotación; el autor maneja más bien una connotación positiva, como lengua portadora de libertad. En cualquier caso, la vuelta está marcada, como digo, por el incesto, por la endogamia, una endogamia finita, sin descendencia posible.

Esta situación genera una implosión cultural. Una implosión cultural es, según Chiellino⁵², una situación en que la monoculturalidad se retrae sobre sí cada vez más, la monocultura puede suponer este peligro, en el momento en que no se reconoce que para cuidar la propia cultura es necesario compartir, en definitiva: momento en el que no se reconoce al otro como constituyente de lo propio. En un momento dado se usa la violencia hacia dentro, porque en el intercambio con otras culturas hay un camino para aligerar la violencia. En el caso de *L'agneau carnivore* existe una agresión directa hacia la propia cultura que va a suponer su destrucción. El factor político puede estar muy presente en esta situación de implosión cultural. El estado de cosas que rigen España por aquel entonces —una dictadura supone un estado de extrema monoculturalidad— y la previsión de un cambio de régimen no muy esperanzado. Esta situación crea una desesperanza con respecto al pueblo

⁵² Conferencia impartida en la Universidad de Ausburgo en marzo de 2008. No publicada.

representado en la novela. De manera que se toma como solución la destrucción de todo eso que hace imposible una apertura, una evolución en los personajes: el fracaso que supone una Guerra Civil y los lastres que arrastran los que viven en la dictadura. En conclusión, se trata de un estado de implosión monocultural —la cultura ahogada en sí misma acaba destruyéndose— y la desesperanza de un pueblo traumatizado por el fracaso. Aybar extiende este sentido de destrucción que contiene la novela hacia todas las instancias de contenido que se enfrentan al franquismo:

En ese tiempo sin tiempo de la narrativa, encarnado en un espacio enclaustrado, se desarrolla el ejercicio de deconstrucción literaria y política: a la oración católica, se le contrapone la blasfemia; a la regulación sexual, el incesto homosexual; al símbolo, el símbolo; al mito, nuevos mitos. (Aybar, 2009: s.p.)

El último capítulo de la novela es especialmente representativo de estas conclusiones. La novela termina con una relación de constataciones que hacen presente la fuerte endogamia que domina la novela —y que provoca la implosión monocultural—, y otros elementos que tienen que ver con el estado de cosas en la España de entonces y su situación política. El capítulo no es demasiado largo, cito la mayor parte porque lo creo imprescindible para ilustrar mis interpretaciones.

CHAPITRE XX

Ma belle-soeur américaine et diplômée s'appelle Evelyn. Morte.

Mon professeur républicain s'appelle don Pepe. Mort.

Mon confesseur catholique s'appelle don Gonzalo. Mort.

Ma première trahison s'appelle Galdeano. Mort.

Monsieur le couturier de maman-monstre n'a jamais eu de nom. Mort.

La confrérie des invisibles non plus. Morte.

[...]

Mon pays s'appelle l'Espagne. Morte. (Détail curieux : on attend toujours sa résurrection.)

Maman-moi s'appelle Matilde. Vivante.

Papa-Carlos s'appelle mon frère. Vivant.

Notre bonne s'appelle Clara. Vivante. (Détail à ne pas négliger : sa nature la porte vers le terrorisme.)

Mon frère s'appelle Antonio. Vivant.

Moi, je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. Et ravi d'avoir fait votre connaissance. (AC A319-320)

Como se puede ver, el sentido de endogamia se refuerza en este último capítulo donde se muestra a todo lo foráneo «muerto». Solo los componentes de la familia están «vivos» en un sentido simbólico. Esto también refuerza la interpretación relacionada con la continuidad entre las dos generaciones, todos están «vivos», todos han conseguido sus fines dentro del fracaso general, sus fines son la destrucción, como decía. La familia sobrevive en sus pretensiones, en la dirección de sus objetivos provocados por el fracaso histórico de España. Además, el sentido histórico está muy presente (nunca mejor dicho), en la presentación del narrador-protagonista. «Presente», grito de guerra de los falangistas para nombrar a su líder, José Antonio Primo de Rivera. Y «triumfal», como el régimen franquista tras la guerra. Es evidente el sentido irónico de este final de la novela. Ignacio se presenta como un producto de su tiempo, como el triunfo antagónico de la «España eterna», que tiene el fin precisamente de destruirla.

Ignacio acaba presentándose, es el único momento en el que aparece su nombre. Ya he comentado las posibles interpretaciones del nombre del protagonista, donde se muestra la importancia del bilingüismo para la creación de la novela.

¿Qué supone todo esto desde una perspectiva intercultural? Bajo mi punto de vista, este es un caso en el que la novela cuenta lo que no debería suceder, es decir, se muestra lo que sucede en realidad para rechazarlo como solución posible, como proyecto de futuro. La implosión monocultural de la que hablaba antes, provocada por un estado dictatorial, por una historia y una generación fracasada, etc., en definitiva, por todo lo que contiene la narración, está dirigido a mostrar el estado de monocultura como el menos idóneo. Esta interpretación está motivada por la última frase de la novela, en la que el narrador se refiere a los supuestos destinatarios, donde el protagonista se muestra encantado «d'avoir fait votre connaissance» (AC 320). Este final está dedicado a los lectores, evidentemente, y, como ya se sabe, los lectores son franceses, del país de destino. Es, claramente, el saludo de quien acaba de llegar. Cuando esta relación amable se procura entre el narrador y el lector (se puede incidir en la confusión narrador-novelistas que muchas veces se produce, de ahí el juego al borde del pacto narrativo del que hablaba más arriba), cuando parece que

es necesario acercarse al nuevo lector, al lector que acoge, creo que se puede entender de manera implícita una consideración ante la interculturalidad. Podemos ver ahí el verdadero proyecto intercultural del autor, que, como es evidente, rechaza la monoculturalidad como solución, de hecho la desecha con y en toda su narración. En toda la novela, como ya he demostrado, aparecen elementos dialógicos que dan coherencia a este gesto final. Asimismo, este final apoya la tesis de la necesidad de construirse una identidad (narrativa) a través de la nueva lengua; ya que es así, al borde del pacto narrativo, donde el lector puede confundir a narrador y escritor, de modo que se pone de manifiesto esta identidad narrativa frente al lector, un lector ajeno al contenido de la novela.

4. *BESTIAIRE*

Me dispongo a analizar, a través del modelo utilizado en la primera narración, esta novela, la novena del autor⁵³, publicada en 1986. La elección de esta novela está marcada básicamente por su contenido, un contenido que se aleja de la realidad española que ha caracterizado hasta aquí la mayoría de la obras de Gómez-Arcos. Solo una novela anterior se distancia de esa España represora, *Pré-papa ou roman de fées* (1979), versión de una obra breve de teatro (*Pré-papa*), representada en 1968 en el Café-Théâtre de l'Odéon y publicada en *L'Avant-Scène Théâtre* en 1969. Esta novela, que contiene tintes de ciencia ficción, se desarrolla en un París del futuro, donde un hombre queda embarazado e intenta huir de la Tierra —semidestruida por las guerras y la contaminación— hacia el espacio para poder fundar, a partir de su hijo, un nuevo mundo⁵⁴.

Es importante resaltar que, hasta la fecha, no existe ningún estudio específico sobre esta obra de Agustín Gómez-Arcos, ya sea en forma de artículo científico, monografía o tesis doctoral. En la obra de Maricourt citada se menciona simplemente la obra sin que se realice un análisis exhaustivo de la misma. *Bestiaire* es sin embargo una pieza fundamental para el análisis del proceso de realización estética intercultural del autor en el país de destino. Se trata de una novela con tintes alegóricos, que se sitúa en el París donde el autor habita, en la Francia que el autor observa ya desde hace casi veinte años. De modo que se trata de un momento clave en esa integración artística como escritor, pues ya pasa a tematizar claramente, sin el tamiz de la ciencia ficción, el país de acogida. Y no solo habla de él, también lo critica con bastante intensidad. Como dice Maalouf (1998: 53),

Le droit de critiquer l'autre se gagne, se mérite. Si l'on manifeste à quelqu'un de l'hostilité ou du mépris, la moindre observation que l'on formulera, qu'elle soit justifiée ou pas, apparaîtra comme une agression, qui le poussera à se raidir, à se refermer sur lui-même, et pourra difficilement le conduire à s'amender ; à l'inverse, si l'on témoigne à quelqu'un amitié, sympathie et considération, non seulement dans les apparences mais par une attitude sincère et ressentie comme telle, alors on peut se permettre de critiquer chez lui ce qu'on estime critiquable, avec quelque chance d'être écouté

⁵³ Véase la bibliografía para la referencia exacta de la publicación. Se trata de una edición única.

⁵⁴ Remito al resumen de la novela realizado en el apartado 2.2.

Es por eso que Arcos ha tardado todo ese tiempo para dirigirse directamente a sus interlocutores habituales, a los lectores franceses, en tono de crítica feroz, pensando siempre en la relación que tiene el país que le acoge con la venida de más personas como él, personas que buscan una vida mejor en Francia, sea por las razones que sea. La novela trata de una mujer francesa, llamada Denise, que intenta dismantelar la pertenencia identitaria de su país. Para destruir, al menos simbólicamente, la raza occidental, se acuesta con tres extranjeros con el fin de tener un hijo-engendro, un mestizo capaz de desvirtuar el etnocentrismo⁵⁵ europeo. De ese encuentro sexual polígamo surgirán tres gemelos (Dominique-mâle, Dominique-fesses y Dominique-fente⁵⁶, así se les denomina), iguales «como gotas de agua», rubios, con ojos azules, blancos y con ideas reaccionarias preconcebidas. Estos tres niños buscarán la limpieza étnica en Francia, con la ayuda de Monsieur Hugues de France, jefe de la madre. Los niños, inmersos en relaciones incestuosas entre ellos, juzgarán a su madre por su pasado —pasado sesentaiochista—, a la edad de doce años, y la sentenciarán al amor filial incestuoso, del que, al final del libro, nace un hombre, un militar, adulto, vestido y armado, que será el padre que ellos esperaban, un padre francés, étnicamente limpio y líder del movimiento reaccionario, exterminador del otro, que configura a los personajes de la novela, ahora también a la madre. Así las cosas, podemos resaltar, antes de introducirnos en el análisis exhaustivo de la novela, que Gómez-Arcos avanza con esta temática en su proyecto estético intercultral, aunque, a diferencia de la primera, se sitúa en un espacio y tiempos diferentes, ya no se trata del lugar de la memoria. No se trata ya de integrar la memoria de origen en la lengua de elección, sino de tematizar el lugar del presente.

Sin embargo, tampoco esta vez fatarán las huellas lingüísticas y de memoria histórico-cultural españolas del autor, como se verá más adelante. De modo que se sigue reflejando el currículo intercultural del autor, el estado de interculturalidad

⁵⁵ Manejo la definición dada por Lévi-Strauss en *Race et histoire* transcrita por Jean-Marie Benoist en su introducción a *L'identité* (1977: 14): «il décrit comme ethnocentrique ce préjugé par lequel un groupe pense que “l’humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe linguistique, parfois même du village; à tel point qu’un grand nombre de populations dites primitives se désignent d’un nom qui signifie ‘les hommes?’, (ou parfois, dirons-nous avec plus de discrétion, ‘les bons’, ‘les excellents’, ‘les complets’), impliquant ainsi que les autres tribus, groupes ou villages ne participent pas des vertus, —ou même de la nature— humaines, mais sont, tout au plus composés de ‘mauvais’, de ‘méchants’, de ‘singes de terre’ ou d’‘oeuf de poux’»».

⁵⁶ *Dominique-macho*, *Dominique-nalgas* y *Dominique-raja*, respectivamente.

dialógica, en sus páginas, como pasara en la primera y tantas otras novelas anteriores a esta, aunque aquí se presenta esta relación de interlocución, como se puede intuir, en menor medida.

Esta novela surge de un estado de cosas en Francia que disgustan al autor, así lo explica Maricourt (1990: 383) después de haber hablado del tema con el Gómez-Arcos:

Il prend la France pour cible et publie un roman dont le style rappelle parfois celui d'un pamphlet: *Bestiaire*. La France, ce pays où il a pris asile, le désole. AGA, qui séjourne par intermittence en Espagne, envisage de s'y établir durablement. Comme de nombreuses personnes ayant vécu quelque temps hors de France, il remarque qu'elle s'achemine vers un régime assez autoritaire. La communication entre les individus s'effiloche, chacun se replie sur soi, tandis que la société devient de type policier. Ce roman est donc, sous couvert d'une histoire chargée de sarcases, un réquisitoire contre la société française contemporaine. De fait, ce livre n'était guère destiné à recueillir les louanges des critiques.

Este abandono del universo habitual novelístico del autor, es decir, de España, y la fijación por el problema de la inmigración en Francia, le va a costar a Gómez-Arcos el crédito entre la crítica francesa y sus lectores. Así lo refiere el autor en una entrevista de 1988.

“Il n'a pas été attaqué par les critiques, constate l'auteur, il a été passé sous silence, étouffé. Je paie ainsi le fait de ne pas avoir flatté la France... Je pense pourtant que le premier devoir d'un écrivain est d'éviter la flatterie.” [...] “Un écrivain, assure-t-il, doit aborder les sujet que les autres auteurs évitent... même si ces sujets ne confortent pas le public dans ses certitudes”
[...] Un leader politique d'extrême droite ne faisait-il pas régulièrement la “une” des journaux lors de la parution de *Bestiaire*? (Ibidem)

En otra ocasión, hablando con Feldman en 1990, Arcos repite la idea del silencio impuesto a su obra: «No prohíben lo que escribes. Simplemente, cuando vas un poco más lejos como, por ejemplo, con *Bestiaire*. Silencio. El resultado es el silencio. Y es una forma como otra cualquiera de imponerte la censura. [...] Es la cesnsura de la democracia. El silencio.» (Feldman, 2002: 184). Es significativo

resaltar que a pesar del silencio, esta obra de Arcos formó parte de la lista de finalistas para el Goncourt.

Como se ve en las citas anteriores, se trata de una obra cargada de la actualidad que vive Francia en ese momento, aunque se trate de manera, yo no diría panfletaria, sino más bien alegórica e hiperbólica. Tres hechos determinan el contexto de recepción: uno, el líder de extrema derecha al que se refiere Maricourt es Jean-Marie Le Pen, quien consigue, en las elecciones legislativas de ese año de 1986, 35 escaños —exactamente los mismos que el PCF, grupo con más arraigo en la sociedad francesa— en la Asamblea Nacional con su grupo el Frente Nacional; dos, el asesinato de Philippe Brocard, militante socialista a manos de un grupo de extrema derecha; tres, en esas legislativas, la derecha gana y se inicia la cohabitación entre el presidente de la República François Mitterrand (PSF) y el Primer Ministro Jacques Chirac (UDF-RPR⁵⁷). En cualquier caso, en cuanto a la narrativa gomezarquiana, es a partir de este momento, como así lo reconoce el propio autor, que su obra empieza a ser olvidada por el público francés, y podría ser, aunque esta afirmación no sea directamente constatada, el momento en que se forja el olvido de Agustín Gómez-Arcos en el país vecino después de su muerte, donde hasta entonces se le tenía por un escritor mayor.

Como ya vimos en el análisis de *L'Agneau Carnivore*, Gomez-Arcos ha mostrado siempre un fuerte espíritu crítico con las sociedades en las que vive. Si entonces lo hizo con su país de origen, ahora confronta su país de acogida. En este sentido, Arcos ha mantenido siempre una actitud coherente en su producción literaria y esto nos puede mostrar el camino, también coherente, por el que transita en cuanto a autor intercultural, fin último de este trabajo.

Ya desde el título, *bestiario*, se nos presenta claramente la intención narrativa del autor en forma de subgénero literario. La referencia a los bestiarios de origen medieval se hace patente en dos sentidos evidentes que nos ayudan a entrar en la interpretación de la novela: uno⁵⁸, representación de «animales reales o imaginarios a los que se confiere una significación alegórica o se les convierte en símbolos de una determinada virtud» (Estébanez Calderón, 95: 2006); y dos, la evolución de los bestiarios en fábulas morales. Se entiende, por tanto, el título de la novela deja claro

⁵⁷ «Union par la Democratie Française» y «Rassemblement pour la République», respectivamente.

⁵⁸ Me baso en la acepción que del término bestiario hace Estébanez Calderón en su diccionario de términos literarios (2006).

desde el principio que estamos ante una novela que no se pretende realista, que tiene un fuerte carácter alegórico y simbólico, aunque no en sentido positivo como pasara en los textos medievales, sino todo lo contrario, los seres que aquí aparecen son bestias negativas, símbolos negativos⁵⁹; y, por otro lado, tiene la intención de dar un mensaje moral, apela a su lector habitual con un mensaje claro en contra de la intoleración y la xenofobia. Asimismo, Arcos retoma en esta novela el sentido religioso presente en los bestiarios medievales. Recuérdese que el primer texto de este tipo, del que surgen todos los demás, es el *Physiologus* (φυσιολογς), anónimo del siglo II d. C.: «texte de enseignement religieux, associant des citations de la Bible à la description d’une cinquantaine d’animaux, fondait une typologie chrétienne dont le principe est de juxtaposer une image zoologique et une idée christologique» (*Encyclopædia Universalis*, Tomo III, 219: 1980). Arcos retoma este sentido religioso en su novela: además de mostrar un mundo alegórico al estilo de los bestiarios animales, utiliza la religión católica en dos sentidos muy claros: por un lado, como representante del etnocentrismo que se pretende mostrar en toda la narración y, por otro, como sustento de los elementos fantásticos para llegar más lejos en la simbología de lo narrado, como si de una biblia se tratase, libro sagrado que funda una sociedad extremadamente monocultural. Veremos cómo se configura este discurso en la novela a través de todo el análisis que aquí propongo.

Para entrar en el análisis exhaustivo del bestiario de Gómez-Arcos trataré los elementos estructurales que la construyen, los elementos temáticos que la articulan —incesto, religión, inmigración, extremismo ideológico— y los elementos de interculturalidad explícita.

4.1. Análisis la novela

4.1.1. Voces narrativas autodiegéticas: un narrador múltiple para la monoculturalidad

Bestiaire tiene varios narradores, varias voces que muestran desde distintos puntos de vista los sucesos narrados. La narración se estructura de forma epistolar, y se cede así la voz a los personajes principales. Sin embargo, no existe un narratorio

⁵⁹ En todo caso, téngase en cuenta que en la representación simbólica de los animales de la Edad Media «tout espèce animale sans exception est susceptible de figurer, par une de ses propriétés [...] soit Christ soit Satan, soit Bien soit le Mal.» (*Encyclopædia Universalis*, 1980).

claramente identificado. La estructura externa del texto está marcada por la introducción de las diferentes voces narrativas. La complejidad de la novela surge en parte de la forma en cómo está contruida la novela y cómo se distribuyen la distintas voces que la conforman:

1. «Les cahiers d'une mère célibataire» (B⁶⁰ 9). Aquí empieza la novela, es Denise, la madre, la que narra.
2. «Les cahiers des triplés» (B 65). Sigue con la intervención de los niños, cuando tienen doce años. Este capítulo se subdivide en seis partes, de modo que se realizan dos intervenciones por cada uno de los trillizos: 1. Dominique-mâle (B 65), 2. Dominique-fesses (B 73), 3. Dominique-fente (B 81), 4. Dominique-mâle (B 115), 5. Dominique-fesses (B 118) y 6. Dominique-fente (B 120). Es así como se les identifica de manera más habitual, dejando ver claramente su condición sexual antes de nada. Las tres primeras intervenciones son más largas, especialmente la de Dominique-fente, mientras que las tres siguientes son muy breves.
3. «Supplément aux cahiers d'une mère célibataire» (B 123). Nueva intervención de la madre. Este capítulo no está numerado.
4. Este capítulo está numerado con el tres. «Les cahiers de Thérèse d'Avila. Épouse de pédé, femme non sainte. Amatrice de nouvelle psychologie. Infirmière nocturne de son vrai métier. Mère de deux gamines qui, elles, n'ont pas de place dans cette histoire» (B 131). Este es el último capítulo de la novela, en él se ofrece un punto de vista alejado del núcleo familiar protagonista.

De esta manera, las diferentes voces constituyen una suerte de polifonía que gira alrededor de la historia de Denise, de sus hijos y del embarazo incestuoso que recorre toda la narración de Thérèse d'Avila.

En *Bestiaire* aparece además un *supranarrador* que está por encima de las diferentes narraciones autodiegéticas de los personajes. Se trata de un narrador que organiza las diferentes intervenciones y les da nombre. Se observa en la tercera persona utilizada en todos los títulos de los capítulos, pero se ve muy claramente en el título de la última narración, donde por un lado se explicita la selección del sujeto narrativo excluyendo a las hijas del personaje que narra en ese capítulo; y por otro

⁶⁰ Las citas de *Bestiaire* irán precedidas de la sigla B.

lado, ese *supranarrador* define al personaje de Thérèse, aunque esto resulte repetitivo, pues ya hemos sido partícipes de toda esa información en la voz de los demás personajes-narradores.

Esta forma de estructurar la novela está íntimamente relacionada la primera novela francófona del autor, donde, como ya se ha visto, existe una narración monológica rota por la intervención, también a modo de monólogo, de otro personaje, externo al núcleo familiar objeto de la novela. Aquí observamos algo parecido, el monólogo de los principales participantes del objeto de la novela, Denise y los trillizos, y la aparición de la voz de un personaje foráneo, pero lo suficientemente cercano para que conozca los elementos resaltables de la vida de la familia principal. Además, en este caso, el personaje-narrador del último capítulo, Thérèse d'Avila, es un pretendido observador científico, objetivo, que desde su especialidad, la psicología, analiza e interpreta los hechos que constituyen el universo narrativo de la novela. Evidentemente, no se muestra aquí un discurso científico, ni mucho menos, pero esa es la pretensión de la narradora, como se observa en distintos momentos de la narración. Así sucede por ejemplo cuando Thérèse dice: «Mais je me veux aussi femme de science. Ma curiosité professionnelle prime sur mon dégoût. (J'entends : mon dégoût de voisine.)» (B 133). Como se puede ver aquí, existe en esta narradora la mezcla entre observadora pretendidamente científica y la observadora amiga y vecina de Denise. Esta observación externa ya se refleja en el primer capítulo de la novela, en boca de Denise:

Quand Thérèse d'Avila [...] s'installer d'autorité chez moi pour surveiller de près le comportement de mes triplés. Elle se lance dans des observations d'entomologiste, prend de nombreuses notes. Les décortique, comme s'il s'agissait de décrypter les moeurs associatives d'une tribu de zonards. (B 13)

En el último capítulo, sin embargo, no hablará, cuando toma la palabra, del supuesto análisis realizado con los gemelos. Su narración se centrará en el embarazo y parto del hijo incestuoso de Denise, de modo que volvemos a observar esa selección —pues se supone que toma notas de aquel momento de la historia— que me lleva a hablar de un *supranarrador* que está por encima de las voces narrativas

principales. La existencia de este agente exterior a las narraciones forma parte del universo narrativo, incluso se puede deducir de su existencia a partir de la privacidad de los *cahiers* de Thérèse d'Avila: «dans le secret de ces cahiers de notes, garés dans un tiroir de mon bureau fermé à clé» (B 167). Es evidente que se trata de un agente externo quien saca a la luz estos cuadernos escondidos, que por otra parte cuenta con un narratario, lo que los hace un poco más ambiguos, pues en ningún momento se le nombra al destinatario final.

Por otro lado, existe una identificación clara entre el narratario con los destinatarios reales de la novela. En el caso de la narración de Denise, al principio de la novela podemos encontrar en varias ocasiones el rastro de su destinatario narrativo. Se trata de un narratario en plural que bien podría identificarse con el destinatario de la novela, esto es, los lectores naturales de Gómez-Arcos. Veamos el primer ejemplo: «Oui, je suis d'ici, comme vous. Faut surtout pas me prendre pour une parvenue, ou pour une fille d'immigrés récents» (B 24). Vemos aquí la identificación del personaje con ese narratario que, como digo, pretende ser un lector estándar. Más adelante analizaré esta identificación en clave intercultural que tiene más que ver con la función del personaje que con la estructura narrativa en sí. Dentro de la estrategia narrativa de este primer personaje-narrador se apela al narratario de manera directa: «Etes-vous prêts à les entendre? C'est d'accord. Allons-y» (B 27). De esta manera se dirige al narratario para introducir un elemento de la historia. Se ve claramente la intención dialógica, incluso se le supone una respuesta al lector. Se acentúa así este aspecto de personaje identificado con el lector, personaje que es igual, que pertenece a la clase de individuo que es el lector, que se le habla directamente; este hecho resalta, en definitiva, la ipseidad en el pacto narrativo. Esta intención, digamos epistolar, se contradice en cierta medida con el epígrafe que encabeza el capítulo, ya que se trata de un cuaderno del personaje, cuaderno que suponemos privado, donde cuenta su vida. Pero téngase en cuenta la función del *supranarrador* que es quien llama así al capítulo, por lo que no podemos inferir que sea de modo claro una contradicción. En resumen, el *suprenarrador* organiza el material, pero la narradora se identifica con el lector hablándole de tú, como si de un igual se tratase.

En el caso de los gemelos encontramos de nuevo a ese narratario en plural al que se dirige la madre: «Si, par hasard, vous trouvez que j'ai tendance à accaparer la parole, je vous demande de m'en excuser» (B 95). Aquí es la niña la que tiene la

palabra, ella, como decía antes, es la que más texto tiene, por lo que, a modo de *captatio benevolentiae*, se excusa ante el narratario por acaparar la atención, y de esta manera se justifica en cierta medida la falta de equilibrio entre la intervención de los tres gemelos. Este tipo de apelaciones al narratario se repiten con bastante asiduidad en la niña. No considero necesario señalarlas todas, aunque sí resulte interesante destacar el formato epistolar que adquiere su narración al final de su primera intervención: el capítulo acaba con una «P.S.-» —siglas de *post-scriptum*—. De nuevo se hace evidente la intención dialógica.

En el caso de los niños, a diferencia de lo que sucede con la primera intervención de Denise, su relato se estructura como un escrito con un fin explícito ligado con los fines ideológicos y políticos de los gemelos. Leemos lo siguiente: «Selon lui (el niño, Dominique-mâle), pour faire triompher la cause, il est convenable que certaines parties de ces cahiers soient tenues par un fille» (B 95-96). Así las cosas, existe realmente un narratario concreto en esta parte de la novela que se identifica con el destinatario, con el lector. Pero, ¿se puede deducir de la cita anterior que el organizador de toda la novela es Dominique-mâle? ¿Es él quien ha organizado todos los *cahiers* para presentar de manera completa la historia y conseguir su fin político-proselitista? ¿Es él, en el universo narrativo, el *supranarrador* del que hablaba más arriba? En el caso de la intervención de la madre, es posible que Dominique-mâle sea quien la incite a la «publicación», puesto que en cierto momento se constata que el niño conoce su pasado a través de la lectura de dichos cuadernos personales.

Il a pris ses renseignements dans le journal intime de maman, baiseuse d'une nuit. Ce journal, il l'a lu en cachette. Il ne dit pas *en cachette*, naturellement. Mettre son nez dans les affaires privées des autres, il considère cela comme un droit inaliénable. Droit qui revient à l'homme de la famille (ou au chef). C'est-à-dire lui. (B 76)

En cuanto a la última narración, la más extensa, a cargo de Thérèse d'Avila, encontramos de nuevo un narratario explícito, que, como sucede anteriormente, puede identificarse con ese supuesto lector francés, más o menos homogéneo de la clase media. Veamos un ejemplo de su explicitación: «Malgré tout cela, qui choquerait même un zombi, et provoquerait, chez les gens normaux comme vous et moi» (B

132). Aquí se ve de nuevo con exactitud la pretendida intención dialógica y de identificación con el lector por parte de los personajes. Esto sucede con todos ellos, aunque de manera un poco más compleja en los gemelos, ya que se trata de niños que escriben algo que no está, ni mucho menos, dirigido a un público infantil o juvenil. Vemos esa identificación en la siguiente cita, donde habla Dominique-fente: «Comme vous pouvez le constater, rien n’a changé depuis l’époque où vous-mêmes, aujourd’hui adultes consentants, vous trouviez sous la mamelle (ou presque).» (B 83).

Pero, ¿qué sentido tiene este constructo narrativo para una lectura intercultural de la novela? Por un lado, esta forma de narrar, cediendo la voz a los personajes, implica un distanciamiento técnico entre el autor y la narración; por otro lado, este distanciamiento obra en una dirección muy clara. Se trata de narradores que en todo momento intentan identificarse con el narratario, que, como se ha visto, se asimila con el lector francés de Arcos, trasunto del lector francés. La voz de Arcos parece percibirse con claridad a través de la figura del *supranarrador*. En ella se articula el distanciamiento respecto la narración directa y le posibilita la crítica feroz a la sociedad de acogida. Por otro lado, se pone en voz de personajes similares al lector dicha crítica. Con este doble efecto, Gómez-Arcos se introduce en la observación y cuestionamiento de una sociedad que, si bien en un principio le dio la libertad, con el tiempo y a tenor de la afluencia de inmigración sobre todo extraeuropea, se está convirtiendo en un país con serias dificultades para asumir su propia condición intercultural. De este modo, Arcos denuncia el problema de intolerancia que recorre Francia, y enfrenta a esta sociedad de destino consigo misma a través de su novela.

4.1.2. Función de los personajes

En cuanto a la función de los personajes, como hiciera en el análisis de *L’agneau carnivore*, voy a dividirlo en personajes principales —la constelación familiar—, donde presento a los miembros de la familia y a los amigos de la misma más cercanos que participan de los hechos narrados: Denise, los trillizos (Dominique-mâle, fesses y fente), Thérèse d’Avila y Monsieur Hugues de France. Por otro lado, y de una manera más somera, analizaré la función estructural de otros personajes: colegas del pub hispano-latino que Denise frecuenta en su juventud, incluidos los tres extranjeros con quien concibe los gemelos, los chicos de origen extranjero que

ayudan a los gemelos en sus actividades racistas y las hijas de Thérèse. Sin embargo, a diferencia de lo visto en la obra anterior, en *Bestiaire* se configuran personajes monoculturales a través de ausencias notables como el tema del viaje. Frente a este motivo frecuente en *L'Agneau carnivore*, el encuentro (y rechazo) con el otro se realiza esta vez en el propio país. De hecho es de ese encuentro del que surge el conflicto central de la obra.

La novela se centra de manera muy específica en los personajes principales, de manera que los demás están ahí a modo de comparsa, interviniendo simplemente para el desarrollo de la trama protagonizada por aquellos.

4.1.2.a. Constelación familiar: monoculturalidad extrema⁶¹

El personaje principal de *Bestiaire* es **Denise Durant**. A través de ella Gomez-Arcos reflexionará con extraordinaria brutalidad y crudeza sobre las (im)posibilidades de proyectos interculturales en la Francia de los años 80 en la que vive. Esta Francia aparece definida en la novela, como se verá más adelante, por las consecuencias del colaboracionismo del gobierno de Vichy, Gaullismo y la revolución del 68, y la persistencia de un racismo que se manifiesta con claridad en el ascenso del Frente Nacional. Denise no es un personaje que evoluciona a raíz de un conflicto detonante. Esa es la incertidumbre mayor de la novela, la inexistencia de una razón que fundamente dicha conducta nacional, certificada en la falta de diagnóstico del personaje de Thérèse d'Avila, quien realiza una tesis sobre la generación del 68. Los resultados de esta tesis no aparecen explicados en la novela.

El personaje de Denise nos es descrito a través diferentes perspectivas narrativas: en primer lugar, su propio discurso, donde se describe a ella misma, se narra su periodo de juventud sesentaiochista y más tarde su conversión a la reacción; en segundo lugar, tenemos la visión que de ella expresan los gemelos, punto de vista coincidente en lo esencial con el primero, ya que se trata de una información extraída en su mayoría de sus diarios íntimos; en tercer lugar, encontramos el discurso de Thérèse d'Avila, quien narra, básicamente, el tiempo del embarazo, cuando Denise ya es una consumada reaccionaria, y su parto final.

Denise, un nombre bastante común en la cultura francesa⁶², convierte a la protagonista en un personaje-tipo de lo francés, y facilita la identificación del lector

⁶¹ Incluyo, en el anexo 8.2.2.a, un esquema de los personajes, sus funciones e interrelaciones.

que adelantaba más arriba. Por otra parte, en cuanto a su etimología, el nombre proviene de Dionisos, que significa «hijo de Dios». Es imprescindible resaltar que el nombre de este personaje aparece bastante pronto en su narración autodiegética, contrariamente a lo que sucedía en *L'agneau carnivore*, donde el nombre del protagonista solo aparece al final de la novela. No se citará el apellido hasta bien avanzada la novela: Durant.

Vous ai-je ou ne vous ai-je pas parlé de mon prénom? Hé oui! je m'appelle Denise. C'est comme ça. De toute évidence, j'aurais préféré qu'on me baptise Bougainvillée, prénom sylvestre qui cadre davantage avec mon tempérament débordant et avec mon esprit sauvage. Mais je ne m'appelle que Denise. (B 58)

Aquí, en la aparición de su nombre se ve con cierta claridad este sentido de «normalidad» del que acabo de hablar. Esta normalidad está completamente ligada a la monoculturalidad del personaje, o al menos, a la pretendida monoculturalidad, que, a pesar de su nombre, se verá contradecida. Por otro lado, el apellido del personaje, significa⁶³ «Pendant la durée de. Pendant». Más adelante, tras el análisis del personaje severá el significado de este apellido.

Denise se presenta en la primera parte de la novela, donde intenta explicar cuál es su origen, cuáles son los momentos que han marcado su vida, con lo que se contruye así de manera autodiegética una identidad narrativa que va a marcar toda la novela. El momento histórico más decisivo es Mayo del 68⁶⁴, en el cual Denise participa activamente, y a partir del cual desarrolla su pertenencia identitaria:

Moi, mon truc, c'était le libertinage libertaire, que j'avais découvert derrière les barricades. Et à outrance. Dès l'instant où, aux lendemains tristounets de Mai 68, j'ai pris la sage décision de devenir une soixante-huitarde modèle, c'est-à-dire héroïque, je n'ai eu qu'à suivre ma pente. [...] Le joint au bec, j'ai donc déclaré la guerre aux paperasses administratives ainsi qu'à ces lieux de

⁶² Según los datos del Insee (Institut National de la Statistique et des Études Économiques), este nombre ha sido dado en Francia a 130.216 personas desde 1940.

⁶³ *Le Petit Robert*. Edición de 2009.

⁶⁴ Mayo del 68 es una fecha decisiva para la vida del autor almeriense, quien, como se ha visto, llega a París justo después de esos sucesos. Asimismo, se trata de unos hechos de suma importancia para la historia del país vecino. Arcos utiliza este momento siempre que muestra en sus novelas ciertos aspectos de la sociedad francesa, como se observa en esta novela y en la última escrita por el autor, *Feu grand-père*.

rencontre institués par Maman République pour mieux canaliser la vie des citoyens: église, bureau, mairie, préfecture de police et même (j'espère vous étonner) maison de la culture. (B 15)

Denise se autodefine principalmente por pertenecer a la generación de Mayo del 68, una pertenencia muy clara en cuanto a la inclinación política del personaje. Sin embargo, se puede observar en esta cita que ya se va perfilando una contradicción en la pertenencia identitaria del personaje: por un lado, al principio de la cita Denise habla de «libertinage libertaire», en sentido peyorativo. Esta interpretación de los sucesos del 68 ha sido habitual en las voces contrarias a este movimiento social, obviando los progresos que supuso, como ya hemos visto en la contextualización de la obra de Arcos. Por otro lado, tenemos ese sentido contestatario que se exagera para llevarlo a la necesidad de destrucción de la sociedad en que el personaje vive. Aquella primera interpretación de Mayo del 68, asumida por Denise tras su conversión a la reacción, se anuncia aquí a modo de prolepsis. Asimismo, esta pertenencia ideológica de Denise se muestra en su narración ligada a las circunstancias de la época:

C'est d'ailleurs au milieu d'un nuage d'encens indien et de fumée de marijuana qu'elle m'a serrée contre sa forte poitrine (de Thérèse) pour m'insuffler le courage de mener ma vie en accord avec ces idées, dont elle doutait au demeurant qu'elles fussent tout à fait miennes. Du moins étaient-elles celles de l'air qu'on respirait autour de nous. (B 15)

Esta pertenencia marcará la necesidad del primer personaje-narrador de encontrar sus raíces como forma de afianzar su lealtad, y de elegir, en este primer momento, la realización hasta sus últimas consecuencias de su pertenencia revolucionaria. En principio, la búsqueda de las raíces se realiza a través de *sa copine*, quien escribe una tesis sobre lo que ella llama la «génération perdue», es decir a la generación de Mayo del 68.

En effet chez mes ancêtres on trouve de tout. Une grande surface de gènes avant la lettre. [...] Les différentes gouttes de sang qui ont contribué à grossir mon fleuve artériel proviennent certainement des pluies continentales, c'est prouvé, mais enrichies, ici ou là, par des averses asiatiques et africaines, mes

ancêtres coloniaux ne dédaignant pas les poupées à yeux bridés ni les Maures d'estampe. Russes, Polonais, Grecs, Libanais, un contrabandier italien et deux ou trois malheureux Ibères de chaque vague migratoire se sont donné rendez-vous dans mon spectre héréditaire, ce qui doit expliquer cette bouille de petite-bourgeoise tout en bas de l'échelle, telle une médaille de pacotille, que j'arbore face au monde, l'ensemble de mes composantes disparates ayant réussi à s'annuler mutuellement pour confectionner un pot-pourri de reliefs génétiques dont je suis le résultat ultime. Tel est, du moins, l'avis, voir l'opinion autorisée, de ma copine Thérèse d'Avila, sainte nitouche de l'analyse généalogique. (B 24-25)

Lo cierto es que, en este encuentro con sus diferentes raíces, Denise no denota demasiado entusiasmo («ma très chère amie a découvert pour mieux m'accabler» [B 25]), a pesar de los planes de mestizaje que tiene para la realización plena de su pertenencia revolucionaria. Ya en sus raíces apreciamos toda una suerte de mestizajes directamente relacionados con Francia, centrados en dos procesos históricos fundamentales: la colonización y la inmigración. Es más, esta mezcla genética está asumida por el personaje protagonista como constitutiva de la mayor parte de los franceses, ya que se identifica con ellos, en cuanto lectores de la narración. Antes de exponer esta genealogía expresa lo que citaba más arriba: «Oui, je suis d'ici, comme vous. Faut surtout pas me prendre pour une parvenue, ou pour une fille d'immigrés récents» (B 24). Se puede concluir, a partir de estos datos, que Denise Durant es, en sentido estricto, una metonimia de la población francesa, una suerte de representante de lo que podríamos llamar, a partir del universo de la novela, una «verdadera francesa».

En cuanto a la pertenencia revolucionaria, Denise se concibe a sí misma como un elemento clave para la destrucción de la civilización occidental. En un primer momento, esta necesidad de destrucción se ve reflejada en su forma de vida, sin un trabajo fijo, trabajando en «negro» para no tener que estar institucionalizada en ninguna empresa ni en la seguridad social. Es en este momento de la novela cuando entrará en escena M. Hugues, jefe de personal de una de las empresas donde trabaja como mecanógrafa. Denise ostenta aquí esta pertenencia revolucionaria que toma «la route de l'anarchie sociale» (B 19). Pero es más adelante donde se perfila la necesidad de destrucción de la sociedad occidental, cuando entra en contacto con las

gentes del pub hispano-latino (*la boîte typique*, así lo llama, pues dice no recordar su nombre) de Pigalle, donde pasa todas las noches. «Moi, petite Occidentale de souche convenable, j'étais prête à transformer mon ventre en honte de l'Occident.» (B 39); así expone su plan antes de explicárselo de manera más detallada a su amiga Thérèse, mientras esta la psicoanaliza:

Pour répondre une fois pour toutes à sa question, je lui ai confié, au cours d'une longue nuit alcoolisée, mon plan secret. Le voici, puisqu'il n'est plus secret : je me proposais de créer, génétiquement parlant, une nouvelle race d'enfants, à forte concentration virale qui mettrait fin à l'arrogance occidentale, à notre *prepotencia* de coq de basse-cour. (B 49)

Como se verá más adelante, la intención destructiva de Denise está ligada a la mezcolanza genética de su futuro hijo, ya que busca en la inmigración esta raza «imperfecta». Es evidente que el hecho de considerar el mestizaje como una posible amenaza de destrucción del ser occidental, responde a un fuerte sentimiento etnocéntrico y racista. Esta supuesta destrucción constituye por lo tanto una reacción racista llevada a cabo contra una supuesta raza perfecta. En la cita, además, aparece una palabra en español, en cursiva. Más adelante hablaré de estos signos de latencia del español que recorren el texto, pero en este caso, se ve claramente cómo desde la perspectiva destructiva y racista encontramos también una presencia de lenguas y de culturas en la lengua literaria de Arcos: nos encontramos esta palabra española, típica y tópica de la visión que se tiene del francés desde España, junto a la palabra «coq», símbolo interno, institucional de la nación francesa. La vertiente claramente racista del plan de Denise se verificará más adelante, con el cambio que se produce en ella tras tener a los trillizos.

Dentro de ese plan para acabar con la *prepotencia* de la sociedad occidental, Denise, simbolizada como esencia de lo francés, elige a tres hombres que provocan un exacerbado racismo:

Je les avais déjà en vue, ces trois-là. Trois mecs capables de susciter les nobles ricanements des honnêtes gens, sinon leur hilarité. Trois rasades démesurées d'une potion étiquetée « exotisme », pouvant provoquer des poussées d'urticaire raciste chez le Bon Dieu en personne. Trois vomitifs efficaces de l'espèce dite

humaine, bons à faire retourner les tripes de Monsieur Tout-le-Monde. Trois atypiques. (B 51)

Este personaje, descrito por sí mismo como impuro, trata de destruir la supuesta pureza occidental desde un supuesto racismo generalizado, donde todo el mundo odia a los inmigrantes con aspecto diferenciado. Además, como digo más arriba, el personaje se basa en la consideración del mestizaje como una monstruosidad, como elemento destructivo, planteamiento no menos racista y sumamente monocultural. Así lo expresa Denise: «J'étais certaine que cet acte de sabotage aurait pour résultat la conception et l'enfantement d'un monstre de laboratoire, d'un hybride zébré de l'ensemble des horreurs génétiques de l'Asie, de l'Amérique et de l'Afrique.» (B 56). El pensamiento racista es parte constituyente de la concepción del mundo del personaje, quien ningún momento se plantea el mestizaje como un hecho positivo. Veamos cómo se imagina Denise a ese engendro al que quiere dar vida en el momento de la concepción:

Je sens croître en moi ce monstre bicéfale, unijambiste, à l'oeil polyphémique, ce monstre aux dents pourries, mini-zizi comme Monsieur Hugues et bégayant comme un père de la Patrie, baveux comme un père de l'Église (tout cela provient de la même pépinière), ce monstre nain et tordu, sorti d'un cauchemar de Quasimodo, monstre que, dans neuf mois, mon ventre cracherait comme jadis l'Enfer crachait ses créatures diaboliques. (B 62)

Estas pretensiones destructivas sufrirán un contratiempo importante. Ya se explica al principio de la narración cómo es la prole cida fruto de este plan. Un producto que nada tiene que ver con la supuesta mezcla de razas, ni siquiera con el origen diverso de la estirpe de Denise. Así lo expresa en un principio:

Nonobstant, dans cette banque de données, bariolées à souhait, que ma très chère amie a découverte pour mieux m'accabler, il y a une faille d'importance : mes triplés. Blonds, yeux bleus, peau blanche, froids comme trois glaçons de platine, droits comme le ruban d'une autoroute. Boréaux. Ou presque. (B 25)

Este producto inesperado y la influencia de M. Hugues hará que despierte en Denise la fuerte pertenencia monocultural que está latente en su intención destructiva

de la cultura occidental. Esta pertenencia se ve reflejada de manera plena a partir de su segunda intervención y en la última parte de la novela, cuando espera el fruto de la relación incestuosa con sus hijos.

En esa segunda intervención se observa una evolución del personaje. Denise relata lo sucedido en la noche en la que los trillizos deciden juzgarla y sentenciarla. Denise se muestra ya totalmente inclinada por la ideología reaccionaria y nacionalista de sus hijos, pero no sin antes asumir su condición de traidora a la patria por su pertenencia revolucionaria, elemento que ahora pasa a ser un signo de deslealtad: tiempo pasado y subsanado por el juicio-sentencia de sus hijos. «Traîtresse à la Patrie, je vous l'accorde, mais rachetée au prix fort par ce concentré de gènes gaulois que le hasard a métabolisé dans la personne de mes enfants, les trinitaires. [...] Ils m'ont juré que le passé était révolu.» (B 126). Mayo del 68, símbolo y orgullo durante muchos años de lo francés, se convierte en este momento en signo de deslealtad a la identidad nacional.

La sentencia de los hijos se materializa en la relación incestuosa, relación paralela a la de los tres inmigrantes. En esta ocasión, sin embargo, no solo con personas de intachable aspecto francés, sino que además, son sus hijos, portadores del pensamiento endogámico y monocultural. Y la madre espera, de este nuevo embarazo, otro monstruo: «Je suis, et je serai toujours, l'heureuse mère d'une monstruosité pour laquelle je n'ai pas encore trouvé de nom.» (B 130)

Si consideramos la producción anterior de Arcos, se constata que Denise presenta numerosos paralelismos con el personaje de la madre en *L'agneau carnivore*. En los dos casos encontramos una madre que pertenece a la generación de un cataclismo («j'avais eu la chance de naître à la date et l'heure précises où ce cataclysme s'était produit» [B 48]) y que pretende la destrucción de la sociedad en la que vive a través de los hijos, la pretensión de un monstruo destructivo. Esta relación también puede llevar a responder a la pregunta sobre el apellido de Denise, ese Durant tiene que ver con la duración, con la permanencia en el tiempo y se podría decir perfectamente que se trata de un signo de sublimación del personaje, de modo que lo eleva, además de todos los datos que proporciona la novela, a una realidad superior; sin olvidar el significado de su nombre, que ya cumple esta función: «hija de Dios», con el matiz religioso que supone. Si en *L'agneau carnivore* consideraba, siguiendo a Molina Romero, a Matilde como la madre patria española —con los matices y complejidad que muestro en su análisis—, en *Bestiaire* Denise madre se

convierte en representante de a la patria francesa y por el matiz religioso, del etnocentrismo religioso⁶⁵. Es la encarnación literaria de un proyecto monocultural frente a la interculturalidad que se observa en la Francia del momento.

Los trillizos nacen fruto de un intento de romper con la excesiva *prepotencia* de la sociedad occidental frente al otro, frente al mundo subdesarrollado. Esta pretensión se ve claramente frustrada con la paradoja que supone el nacimiento de tres seres idénticos («Trois gouttes d'eau» [B 9], así empieza la novela) de aspecto nórdico. En tanto sus voces aparecen por separado en la novela podríamos definirlos como personajes individuales, pero en la mayor parte de las narraciones aparecen como un solo personaje, ya que no solo se parecen físicamente y se llaman de la misma manera, sino que tienen el mismo modo de pensar y de actuar. Su interpretación ha de responder tanto a su especificidad individual como a su identidad única. De nuevo es clave aquí el análisis de los nombres, recurso típico de en Arcos si se analizan otras novelas, por ejemplo *Ana Non* y *Maria République*. Los trillizos se llaman todos Dominique, uno de los pocos nombres que en francés resultan ambiguos, ya que puede ser femenino y masculino. Es evidente que esta elección del nombre concuerda con la intención de mostrar a los mellizos como un ser unitario, a pesar de los matices que los caracterizan por separado. De hecho, al principio de la novela ya se muestra esta intención unitaria en ellos, a través de las decisiones de uno de ellos:

S'habiller "unisexe et non pas comme le reste du monde"... Voilà de la rhétorique ! Formule choc, j'en conviens, avec laquelle mes enfants m'annonçaient leur résolution irrévocable de ne plus offrir aux autres la possibilité de les rendre "unitaires d'apparence et rien que d'apparence" [...] En peu de mots : ils se conçoivent, se sentent et se vivent comme un seul. Un seul être. Une personne unique distribuée en trois corps séparés. Trois chairs semblables contenant une âme indivisible, un esprit sans partage. C'est tout dire. (B 10)

⁶⁵ Teniendo en cuenta la producción anterior de Arcos, la religión forma parte de su universo literario en cuanto a símbolo de sublimación narrativa, de universalización; a la par que aparece como un elemento constitutivo del etnocentrismo de sus personajes, como se constata tanto en *L'agneau carnivore* como en *Bestiaire*.

Incluso la madre reconoce que ha renunciado a distinguirlos: «j'ai, pour ma part, fini par renoncer à créer des distinctions entre eux» (*Ibidem*).

Asimismo, cabe resaltar la forma en que se denomina a cada uno de ellos para ser diferenciados. Se nombran, como adelantaba más arriba, a través de sus inclinaciones sexuales. Inclinaciones sexuales prematuras, como pasara en *L'agneau carnivore*, que comienzan a los ocho años, edad aproximada en que también se produce la primera penetración entre Antonio e Ignacio en la primera novela de Arcos. En ese momento los trillizos deciden bañarse solos y vestirse de la misma forma, y Denise renuncia a diferenciarlos. Veamos cómo se expone este episodio a través de la voz de Dominique-mâle:

Depuis le jour heureux de mon huitième anniversaire, où je me suis enfin permis de bander devant ses yeux en prenant un bain chaud. C'est elle, ma petite mère, que a eu chaud. L'éveil précoce de ma virilité a fait sa honte, mais aussi la joie innocente et enfantine de mon frère et de ma soeur. [...] Il (Dominique-fesses) regrette de n'avoir pas connu plus tôt le plaisir charnel qu'il a savouré quand je l'ai pénétré complètement. C'était le jour de notre huitième anniversaire. (B 66)

La cohésion de nos forces tripartites, qui un jour prochain deviendraient forces trinitaires, je l'ai fondée le jour de nos huit ans. Ça s'est passé dans la baignoire, après qu'on eut chassé maman piaillarde de la salle de bains. Elle a fait la gueule, bien sûr. [...] Cette première victoire remportée sur l'autorité maternelle m'a fait bander. Automatiquement. Je peux ajouter sans craindre l'exagération que j'ai bandé comme un cheval. (Je dis bien un cheval, pas un poney). Dominique-fesses et Dominique-fente en ont été ravis. [...] J'ai mis à profit leur ébahissement, leur inconditionnelle admiration, pour m'ériger illico en chef de bande. (B 70)

Esta sexualidad precoz define desde el principio de la novela la individualidad de cada uno de los trillizos. Dominique-mâle, personaje activo, reproduce el rol del macho dominante; Dominique-fesses, homosexual precoz, representa la sumisión total ante el macho; Dominique-fente, joven fémina que trata de huir de la dominación machista, y sucumbe a ella a través de su necesidad sexual. Es importante resaltar que en esa misma denominación de los personajes se muestra

la supremacía del macho, ya que Dominique-mâle, tiene pegado un sustantivo (macho) que está relacionado directamente con su género, mientras que sus hermanos son denominados por la parte del cuerpo que los define como seres sexuados, exactamente a través del lugar del cuerpo por donde son penetrados: «nalgas» y «raja».

Dominique-mâle es el macho dominante, líder y patriarca frente a sus hermanos. Ya desde un principio, la madre constata esta situación: «cette *décision* (la de bañarse solos y vestirse igual) sans appel, prise naturellement à l'unanimité, bien que je soupçonne Dominique mâle d'en être l'instigateur : il a plus de jugement que son frère et sa soeur» (B 11). Y, como se ve, también desde un principio la madre utiliza la terminología relacionada con la inclinación sexual para nombrar a sus hijos. En la narración de Dominique-mâle se ve cómo el personaje —que narra desde sus doce años, cabe recordarlo siempre por la precocidad presente en los niños— tiene completamente asumido su papel dentro del microuniverso social que supone esta trinidad:

Je suis fier de la totale dépendance que j'ai su éveiller en eux, dépendance physique, physiologique, fier de la promptitude avec laquelle leur besoin de désir répond à mes moindres désirs, mes moindres ordres, car, en fin de compte, mes désirs sont des ordres pour eux, ce qui est tout à fait normal, étant donné que je suis le mâle de la trinité. (B 65)

Como se ve en la cita, se trata de una concepción machista de las relaciones sociales completamente coherente con el proyecto político que encabeza el personaje. Asimismo, se aprecia con claridad la diferencia entre ellos en relación con el control sexual del otro: «C'est en gémissant sous mon poids qu'ils montrent de façon indéniable en quoi ils sont distincts» (*Ibidem*). Es importante resaltar que en el caso de la relación sexual que mantiene con su hermana no llega a la penetración, ya que es ahí donde se gestará el futuro que Dominique-mâle planea para la niña:

J'ai estimé qu'elle devait rester vierge jusqu'à l'âge adulte, c'est-à-dire dix-huit ans. Nous, ses frères, lui chercherons alors un mari physiquement et psychologiquement qualifié pour lui faire les enfants que nous attendons

d'elle. [...] Notre Dominique-fente se contentera de mes doigts et de ma langue.
(B 66-67)

Dentro de ese discurso machista se desarrolla en la obra la ideología racista cuyo objetivo es perpetuar la raza (física y psicológica) concebida como superior («assurer la continuité de l'espèce, que j'appelle race.» [B 67]). De modo que este personaje se ve así mismo como reponsable, de cara a sus hermanos y de cara a la sociedad, de la tarea de generar una raza única para Francia, eliminando todo lo que sea diferente. De esta manera Arcos concibe un personaje fiel a una supuesta genética nacional («concentré de gènes gaulois» [B 126]), y perteneciente a una ideología extremadamente monocultural, que rechaza de manera clara cualquier apertura al otro. Pero esa ideología pretendidamente de extrema derecha está cargada de una doble moral, que se observa claramente en las relaciones incestuosas con sus hermanos, ya que algo así escaparía de una ideología reaccionaria. Solo se justifica por la necesidad de una endogamia extrema, con lo que Arcos confiere a esta figura el carácter de hipócrisis política de extrema derecha. De hecho, se traspasa la terminología política y se establece una nueva semántica para palabras propias de la ideología contraria. En la siguiente cita vemos la doble moral y esa terminología manipulada: «vu l'air du temps, qui incite notre jeunesse à la pire désinvolture et au désengagement, nos idées éculées deviennent de façon inattendue des idées révolutionnaires.» (B 67)

Dominique-mâle se constituye de manera coherente con su discurso patriarcal, como figura paterna frente a sus hermanos. Es a través del sexo que obtiene el poder sobre ellos, pero se erige, al mismo tiempo, en una suerte de extremo incesto, en figura paterna, figura de autoridad: «Ils regrettaient l'inexistente autorité paternelle... ils recevaient en échange l'inépuisable autorité fraternelle» (B 69). De ese modo, el hermano-macho suple todos los papeles de autoridad hacia sus hermanos: líder ideológico, autoridad sexual (B 70), autoridad materna (*Ibidem*), y paterna, y autoridad social, ya que se trata del «chef de bande» (B 70). Dominique-mâle representa una autoridad absoluta.

Frente a Dominique-mâle, encontramos a **Dominique-fesses**, el hermano homosexual. Es descrito como un individuo sometido al placer de la obediencia y subyugado placenteramente al poder: «J'aime obéir. J'adore» (B 73). Dicha obediencia solo la efectúa para con su hermano, el macho dominante de la trinidad.

Esta obediencia, esta pasividad también está presente en su calidad de homosexual pasivo, que se deja hacer por su hermano. De esta manera, responde a una figura de sumisión total. Arcos construye una figura que vive de la sumisión total y de la provocación continua con el único fin de llamar la atención de Dominique-mâle. Además nos encontramos con un sentido de la provocación que está por completo enfocado a su hermano, dirigido a llamar su atención. A sabiendas de la ideología extremadamente etnocéntrica del hermano-macho, Dominique-fesses le provoca aludiendo a la posibilidad de partir «ailleurs» a buscar el placer sexual que necesita:

Ou alors je dissous notre société à trois et je m'en vais ailleurs. Ailleurs, où? Demande Dominique-mâle, inquiet comme un patriarche qui n'aurait pas encore fini de rédiger sa bible. Ailleurs chez les Arabes ou chez les nègres, ai-je promptement répondu ; ça baise des journées entières sans poser de questions byzantines sur le sexe des anges. [...] Ces informations sur mes désirs les plus profonds [...] ont la particularité de ne pas être tout à fait exactes, mais elles rendent fou mon triplé, Dominique-mâle. (B 76)

Dominique-fesses utiliza el racismo de su hermano para conseguir sus fines. El otro constituye para el personaje una posibilidad de escape, aunque precisa que no son exactamente sus deseos, provocación hacia Dominique-mâle que representa el amor a lo propio de Dominique-fesse, en tanto doble de su hermano y homosexual. Sin embargo, se trata de provocar a su hermano a través de la presencia del otro, del que es diferente. El encuentro con el otro no es una alternativa real para el personaje, sino simplemente una amenaza con la que acentuar el sentimiento de pertenencia monocultural en el que vive Dominique-fesses, junto a sus hermanos. Como se ve, existen algunos indicios de apertura como forma de escapara a la sumisión en Dominique-fesses, como pasará con Dominique-fente, pero Dominique-mâle los aplacará y controlará para llevar a cabo sus proyectos de extrema monoculturalidad y etnocentrismo.

Moi, en revanche j'aurais tendance à trouver plutôt sympathiques les déviations sexuelles de notre maman. Je le lui ai fait savoir, à l'homme de la famille. Il aurait mieux valu que j'avalasse mes mots sans perdre une minute. Car il était prêt à me les réintroduire dans la gorge syllabe par syllabe, et à coups de poing. Telle mère, tel fils, enrage-t-il. Tout de go, il me demande ce que je trouve de si

excitant chez ces bandes de demeurés africains qui hantent chaque jour plus nombreux les couloirs de notre école. (B 76-77)

En la segunda intervención narrativa del personaje, que ocupa apenas dos páginas, se muestra de nuevo este sentido de pseudoantagonista —o al menos consciente—, a la postura de absoluto poder que sustenta Dominique-mâle. Esto no quiere decir que no vaya a actuar en la misma dirección que aquel, pero al menos, se muestra alguna fisura dentro de ese ser trinitario del que forma parte. No obstante, como veremos más adelante, es Dominique-fente quien se enfrenta de manera más clara al poder del macho y también sucumbirá al mismo de manera más evidente. Veamos el momento en que Dominique-fesses se muestra más crítico con la actitud de su hermano-macho:

Il a dit que nous trois étions le juge. Nous triplés. Le juge c'est nous, a-t-il dit. Il l'a répété maintes fois, chaque jour depuis notre huitième anniversaire jusqu'au douzième. Le condamné. Il s'est servi de mon je, du je de ma soeur, de nos deux moi, pour faire un lui seul à son service, à ses ordres. Ça donne une boule d'autorité, ronde, compact. Cette boule d'autorité personnelle, impartageable, il l'appelle Nous. Pluriel trinitaire, ancien pluriel de rois, dit-il. Pluriel des roitelets, rirais-je. Des dictateurs en chambre. (B 118)

Se observa claramente en esta cita la forma en que la alteridad dentro del grupo trinitario desaparece a favor del macho, quien anula a los dos hermanos y se apropia de sus propios *yoes* para alcanzar sus fines. Dominique-fesses es consciente de ello, aunque no hace nada por cambiarlo y se deja llevar por el estado de cosas. El hermano homosexual está dominado por el placer que le provoca la obediencia ante su hermano («Il est vrai que son autorité de mâle me charme la chair, m'amadoué l'esprit, que seule cette obéissance me détend» [B 118]).

Por otro lado, este personaje se constituye a través del conflicto permanente con su hermana, antagonista en el esfuerzo por acaparar los favores sexuales de Dominique-mâle. Fomentar esta competencia es parte de la forma de someter que el macho instiga en los dos hermanos. Aunque también existe cierta empatía hacia su hermana, que refleja, en cierta medida, esa individualidad que se muestra crítica con la forma de ver las cosas de su hermano-macho. Dominique-fesse se muestra crítico

con los planes de mujer procreadora de la raza que tiene Dominique-mâle para Dominique-fente:

Tout en affirmant qu'il aime notre soerette [...] il se propose d'en faire une bobonne accoucheuse de bons petits soldats de la bonne cause pour toute sa triste vie. Une mère de famille pondeuse de bons Français. À mon avis, c'est ça la misogynie : mettre le corps de la femme au service de la Patrie, comme dans le temps jadis où cette pratique surannée était le pain quotidien des porteuses d'utérus. Cet usage exclusivement biologique des pauvres femelles est une véritable atrocité. On ne fait même pas cela aux chiennes! (B 79)

La tercera melliza es **Dominique-fente**, la única niña del grupo trinitario. Este personaje ocupa mucho más espacio de narración que sus dos hermanos. Aunque con dos matices reseñables: por un lado, aparecen en esta narración dos discursos de Dominique-mâle que ocupan bastante espacio (B 89-91 y 92-93); por otro lado, la narración de Dominique-fente está totalmente dirigida por Dominique-mâle y tiene la función de servir como ejemplo del cambio de ideología. Se trata pues de la tematización del paso de una individualidad, con un discurso feminista, a adscribirse de pleno en el grupo trinitario, cuya narración está enfocada a servir a «la causa»:

Si, par hasard, vous trouvez que j'ai tendance à accaparer la parole, je vous demande de m'en excuser. C'e n'est pas un acte de féminisme outrancier, comme on pourrait le croire à première vue et comme c'était jadis le cas. Non, loin de là. J'ai abandonné mes velléités féministes depuis longtemps. [...] Selon lui (Dominique-mâle), pour faire triompher la cause, il est convenable que certaines parties de ces cahiers soient tenues par une fille. Surtout si celle-ci a déjà confessé publiquement qu'elle n'est plus la même. Qu'elle a bel et bien renoncé pour toujours à une liberté sexuelle et d'expression qui la menait tout droit à la catastrophe. Cette mision (sans doute sublime) de vulgarisation de nos idées, mon cher frère l'étalon m'a conseillé de m'en acquitter sans amertume (B 95-96)

Hay tres aspectos interesantes a resaltar: la instrumentalización de la voz de la niña para los fines que persigue Dominique-mâle, la anulación de toda posible

pertenencia de Dominique-fente fuera de las ideas de su hermano-macho, y el convencimiento de la niña en las teorías y los fines de su hermano-macho, en lo que se puede considerar una metamorfosis completa a favor de la pretendida monoculturalidad de esta trinidad y de la amalgama en personaje único que se produce al final de la novela. Pero, ¿cómo individualiza Arcos el pensamiento feminista y libertario en Fente?

Arcos lo hace a través de obligar a la lengua a recoger en sí misma la realidad otra, puesto que Dominique-fente es la realmente diferente en tanto que mujer frente a sus hermanos. Y Arcos inicia el trabajo abriendo la lengua francesa para que contenga al otro. Pero, coherente con su denuncia no lo logrará. Dominique-fente muestra al principio de su narración esta faceta individual que se diluye más tarde. En un principio tiene una actitud feminista, una pertenencia feminista en la lengua: «Pardon! J'aurais dû écrire *mon grand* et *ma puce*. Sémantiquement parlant, la première place est toujours refusée aux femmes.» (B 83). Incluso se enfrenta a su profesora por una cuestión de este tipo: ella se empeña en poner el pronombre femenino antes del masculino en la conjugación del verbo «être» (B 85-87). En las mismas página vemos cómo la niña feminiza el lenguaje, como hiciera su madre al principio de la novela: «J'ai été vexée en tant que petite fille libérée, mais encore dégoûtée en tant qu'*individue*. Oui, Messieurs, je parle de moi-même. Je féminise autant que je le veux. Qu'est-ce que ça peut vous faire?». Antes, al principio de la novela, Denise dice lo siguiente hablando de Thérèse: «Frustrée dans sa curiosité comme toute scientifique, ulcérée par la désinvolture de mes gosses qu'elle affirme apprécier autant qu'elle apprécie ses rejetonnes, (il faudra vous y faire, je féminise tout ce qui me tombe sous la main)» (B 13). Como se puede observar claramente, en esta primera fase de la niña existe una clara lealtad que engarza con la pertenencia revolucionaria de su madre. Vemos cómo el elemento femenino de la novela se erige en portador de este tipo de lealtad al pasado antes de pasar a ser estandarte de la nueva pertenencia de extrema monoculturalidad y extrema derecha. Solo después de los discursos de Dominique-mâle y de su presión a través de las necesidades sexuales de Dominique-fente, esta cambiará y se transformará en un elemento convencido de la reacción.

Señalaba al inicio del análisis que los mellizos simbolizan tres personajes con una sola identidad, y Arcos tematiza esta unidad a través del motivo de la **Trinidad** a través de toda la novela. Esta denominación extraída del léxico religioso cristiano

aparece de manera explícita en la novela desde el principio y se recurre a ella en numerosas ocasiones: «il s'agit (c'est clair) d'une nouvelle lecture de la Trinité. Oui, Trinité avec une majuscule. Une lecture sans doute actualisée. Très au parfum du jour. Audacieuse même. Une lecture d'avenir.» (B 11). Más adelante hablaré de las interpretaciones que ofrece la novela a través de una lectura religiosa.

Este grupo trinitario acaba siendo un solo personaje al final de la novela. De hecho, la narradora de la última parte así lo considera en más de una ocasión: «Elle est toujours flanquée d'un triplé dont j'ignore le sexe. Impossible de savoir si c'est le mâle, la femelle ou le mi-figue mi-raisin. C'est à devenir folle. Toute la finesse de ma psychologie (nouvelle ou pas) vient se heurter à ce mur de ressemblance asexuée» (B 137-138). Esta trinidad se forma, como ya se ha explicado, a través de las ideas y de la iniciativa de Dominique-mâle, dando al grupo («société à trois» [B 76]) la forma de una sociedad patriarcal en miniatura, una sociedad donde el sexo y las tendencias sexuales son parte fundamental, casi fundacional, se podría decir, ya que es, en un principio, a través del sexo que se crea la relación interna de dependencia y de subordinación al hermano-macho. De modo que se contruye una sociedad machista en miniatura, que es reflejo del futuro propuesto por esta trinidad para la sociedad en general. Constituyen el ejemplo del proyecto reaccionario que intentan implantar. Esta relación sexual se ilustra con la denominación que se les da a cada uno de ellos.

Cabe resaltar los paralelismos que se establecen entre este grupo de hermanos sexuados prematuramente y el grupo que forma Ignacio y Antonio en *L'agneau carnivore*. En los dos casos aparece el sexo como un elemento primordial (homosexual en gran parte), que construye la relación entre las partes, relación que ocupa el cuerpo del otro, de manera que se rompe la barrera de la identidad individual. También existe una metáfora de cierto futuro, de representación del porvenir, en los dos grupos de hermanos. En este caso, el grupo va hacia otra destrucción, hacia otra extrema monoculturalidad que no es sino la destrucción de sí mismos, ya que una sociedad cerrada, como decía en el análisis de la primera novela de Arcos, está abocada a la autodestrucción. Esta autodestrucción se muestra incluso en la extrema intolerancia que lleva a los propios instigadores de la reacción, como Monsieur Hugues, a ser objetivo de la violencia racista, ya que no es de la raza pura: «Le nabot de France et de Navarre semble ne pas avoir peur de ces regards (de los niños) à la brillance corrosive, ne pas être conscient de la menace planant sur sa

propre insignifiance. Il a tort.» (B 184). En la nueva generación, supuestamente libre de los conflictos pasados —en el caso de *L'agneau carnivore* era la Guerra Civil española, en este caso es Mayo del 68— se anuncia sin embargo a los que abanderan un futuro de destrucción, un cataclismo mayor al que vivieron sus padres. Tanto en *L'agneau carnivore* como en *Bestiaire* se observan elementos de lealtad con respecto a la generación anterior, pero finalmente se impone la pertenencia a ese futuro de destrucción; asimismo, en las dos novelas la madre acaba apoyando —o más bien se sirve de— la misión destructiva de sus hijos, ya que en los dos casos existe por parte de las madres el intento de un cataclismo frustrado, cataclismo que acaba teniendo su forma y su sentido más profundo en las intenciones destructivas de la siguiente generación, intenciones que se llevan a cabo a través de la extrema monoculturalidad, en forma de incesto infructuoso o de proyecto irracional de extrema derecha (con incesto y endogamia incluidos), un proyecto claramente nazi, de exterminación: «En filigrane, il nous les a décrits (los inmigrantes) comme de futurs incinérés à Auschwitz ou dans une autre colonie de vacances de ce genre» (B 162).

Thérèse d'Avila es la confidente de Denise desde que esta decide llevar a cabo su cataclismo, desde los postulados del 68. Es una psicóloga que no ejerce su profesión, pero que sí observa desde ese punto de vista a los demás personajes de la novela y escribe desde una pretendida objetividad sobre los hechos finales de la narración: el embarazo y parto de Denise. Por otra parte, forma parte de la visión femenina de la novela, que incluye, en algún aspecto a Dominique-fesses. Este punto de vista, como se ha visto hasta ahora, guarda una intensa relación con la apertura al otro, y con cierto sentido de responsabilidad frente a la ideología reaccionaria que sostiene a los personajes masculinos, representados básicamente por Dominique-mâle y Monsieur Hugues. Thérèse va a ser el único personaje femenino que mantiene la lealtad a su pasado de investigadora en psicología, por un lado, y sesentaiochísta, por otro. Es evidente la relación del nombre con la tierra de origen de nuestro autor. Gómez-Arcos se apresura no obstante romper la relación establecida al nombrar a este personaje Thérèse, cuando indica que Thérèse no es santa; leemos en la primera página de la novela, cuando aparece su nombre: «Détrompez-vous, elle n'a de sainte que son brave célibat de fille mère porté (cela va sans dire) avec la fierté d'une stigmatisée fin de race» (B 9). En esta labor de deconstrucción de la relación directa

entre el personaje y la escritora, se explica el apellido D'Avila no en relación con el origen del personaje, sino que lo toma de su relación con un travesti catalán (*«épouse de pédé»* [B 131]), padre de sus hijas.

Son nom d'Avila, voulez-vous dire, cher Hugues?, a demandé ma copine Denise Durant, mine de rien, air d'ingénue, mais tordant la bouche comme une vraie salope. Elle a déniché ça chez les Ibères. À l'époque où mon cul d'anarcho-pétroleuse faisait rougir de honte maman France, cette chère Thérèse a rencontré un mec qui n'avait de tel que sa carte d'identité, je veux dire sa carte de séjour, et encore! (B 152)

Thérèse es el único personaje que toma un apellido extranjero, que se siente orgullosa de la mezcla que supone su nombre. Este es un signo clave para entender la función del personaje, ya que se muestra, antes de nada, como un personaje que encarna cierta apertura, que ha formado parte de una pareja intercultural. Evidentemente no se trata de un interculturalidad cualquiera, se trata de la interculturalidad que define al autor de la novela, es decir, la presencia en el texto y en el autor de las lenguas y memorias histórico-culturales española y francesa. En un momento, incluso, el personaje defiende la cultura de origen de su apellido, de manera que muestra de forma claramente positiva la apertura intercultural que supone su nombre.

Ils commencent à m'énervier, ceux-là (los mellizos, que amenazan a las hijas de Thérèse por no ser francesas de origen). Il va falloir que je trouve le temps de leur donner un cours de grandeur. Grandeur d'Espagne, naturellement. Là-bas, il n'y a pas eu que des auberges. De la grandeur aussi. A chacun sa grandeur... même si ce ne sont que des grandeurs passées. (B 137)

Por otra parte, el sentido que tiene su nombre dentro de la cultura española puede dar algunas claves hermenéuticas. Como es bien sabido, Teresa de Avila es una mística escritora, que a punto estuvo de ser condenada por la Iglesia, a partir de las experiencias místicas que vivía. Asimismo, se conoce su origen converso, muestra, una vez más, de la interculturalidad que define al personaje de la novela. Además, en este caso, el origen de la santa de Ávila se resalta en la novela. Es Monsieur Hugues quien habla: «Un nom de sainte, j'en conviens. Mais de sainte

étrangère. Je ne serais d'ailleurs pas surpris qu'elle eût été une sorte de cocktail judéo-arabe, cette sainte-là!» (B 151). Como se ve, se resalta la pertenencia extranjera que Hugues pretende cambiar, siendo en esta misma intervención de Hugues donde propone a Thérèse que cambie de nombre, que se busque un apellido más propiamente francés. El personaje de Thérèse parece desentonar con el resto de personajes en cuanto al origen de su apellido, pero, como se verá más adelante, esta pretendida pureza de estirpe de Monsieur Hugues de France es falsa, porque él cambiará su nombre, de origen extranjero, por ese tan sumamente francés.

Thérèse d'Avila es también uno de los poco personajes que viajan dentro de la novela. Ya había señalado la importancia del viaje en el análisis de la primera novela de Gómez-Arcos. Aquí, aunque con menor intensidad que en aquella novela, el viaje es parte del itinerario del único personaje que asume un proyecto intercultural, retratado ya en su mismo nombre. Además, es importante resaltar que el viaje de Thérèse, que se muestra como algo totalmente anecdótico, está presente en la primera página de la novela, de modo que se ofrece al lector como elemento indispensable para entender el significado de este personaje. «Interchangeables (habla de los trillizos), comme ces jours nordiques à soleil de minuit que Thérèse, dans une lettre, me décrivait par le menu lors du séjour touristique-professionnel qu'elle a fait en Scandinavie l'été dernier.» (B 9).

En su autodefinición se observa, por otra parte, la lealtad a ese pasado libertario y científico que la convierten en un contrapunto a su *copine* Denise. «Moi-même, Thérèse d'Avila, femme libérée, qui ai mis au monde les filles d'un pédé [...] moi, psychologue et en quelque sorte femme savante» (B 132). Es en el encuentro entre las dos sesentaiochistas cuando observamos el origen de esa primera lealtad de «femme libéré», que se presenta frente al proyecto de guerra social que Denise se propone justo después de Mayo del 68:

Thérèse d'Avila, qui, à l'époque bricolait déjà sa thèse "Méfaits de la bonne éducation sur l'équilibre psycho-chosique des enfants des issus d'une bourgeoisie en crise", a applaudi des deux mains ma démarche courageuse, qu'elle a qualifiée sur-le-champ de "structurellement néo-moderne". (B 15)

Además, en esta cita se presenta el carácter científica del personaje, que ya he resaltado con respecto al punto de vista presumiblemente objetivo o científico de este

personaje en tanto que narrador. Aquí se presenta el título de la tesis, de cuya finalización no se habla en la novela. Gómez-Arcos introduce en la novela a través de este elemento la reflexión crítica expresa sobre la investigación de la generación de la que forma parte Denise, llamada por Thérèse la «génération perdue». Se trata de la generación de Mayo del 68, generación burguesa que acaba enfrentándose contra el sistema por sus tintes represivos de la vida privada y una política claramente conservadora⁶⁶. Y va a ser ella misma la que al final de la novela se convierta en narradora de la transformación de esta generación combativa en un elemento de radicalismo reaccionario⁶⁷. De modo que, desde un punto de vista pretendidamente científico, encontramos en este personaje, leal a las luchas pasadas, el observador de la evolución que realiza Denise, representación de Francia, desde los momentos en que el país está en la vanguardia de la revolución social, que busca un mundo mejor, más equitativo y más abierto, hasta un momento, el de la gestación de esta novela, en que el país se cierra en sí mismo y gestiona de la peor manera, según Arcos, la apertura al otro que se está efectuado dentro de sus fronteras por la afluencia de inmigrantes.

Thérèse muestra así el único punto de vista que no se deja llevar por la locura del extremismo monocultural y que podría representar, en tanto «femme savante», una mirada lúcida y sobria ante los sucesos que se narran en la novela, sucesos que se sitúan en el campo de lo fantástico y que muestran de manera alegórica el rechazo del otro que puede estar generalizándose en Francia en el momento en que Arcos escribe *Bestiaire*. Este punto de vista sorprendido, que apoya de alguna manera la versomilitud del relato, se ve claramente ejemplificado en la siguiente cita:

Pour être honnête, je devrais dire que j'ai été mille fois tentée d'aller les dénoncer à la police, de porter plainte contre eux, d'alerter la presse, d'expliquer aux voisins ce qui trame au septième étage. Mais... les autorités, l'opinion publique, les gens auraient sans doute pensé que je devenais folle. (B 190)

Dentro de este círculo íntimo o constalación familiar podemos situar a **Monsieur Hugues de France**, personaje relacionado de manera directa con los

⁶⁶ Para ver con más detalle este momento de la historia de Francia remito al punto 2.4. de este trabajo.

⁶⁷ Esta evolución se representada también, como se verá en el correspondiente análisis, en *Feu grand-père*, última novela de Arcos.

protagonistas de la novela como sucede con Thérèse d'Avila, aunque, al contrario que la «non-sainte», no toma parte de las distintas voces narrativas de la novela. El personaje está definido en la narración en los comentarios que efectúan los demás personajes y en sus intervenciones transcritas en estilo tanto directo como indirecto. Este personaje aparece por primera vez en la narración de Denise, cuando esta trabaja en puestos temporales de mecanógrafa. Cuando Denise presenta al personaje explica lo que hizo antes de autodespedirse sin avisar:

Et non sans faire au passage un viril bras d'honneur au Chef du personnel, un nabot du nom de Monsieur Hugues. [...] Ce pauvre con prétendait m'entraîner dans son plumard sous prétexte de déprime (la mienne, politico-sociale, affirmait-il). Moi je lui ai fourré un doigt dans le cul. Droit dan le cul. Mini-macho de toilettes pour dames, il a pris mon refus comme il fallait, c'est-à-dire très très mal. Et il s'est mis dans l'obligation de me rendre la vie impossible. Or, pour les mecs dans son genre, mi-centre droite, mi-bande dessinée, cet impossible-là est bien français. (B 16)

En esta primera aparición del personaje ya se perfila la definición que de él se da en toda la novela. Por un lado vemos su tendencia ideológica y su afán de convertir a los demás a la misma. Por otro lado, encontramos la doble moral de su ideología, pretendidamente conservadora, pero que no impide que Hugues se aproveche de su superioridad jerárquica para conseguir favores sexuales de una empleada. Se profundizará aún más en este sentido dentro de la narración de Denise: en las páginas siguientes a la cita anterior se describen los momentos en que Hugues intenta mantener relaciones con la protagonista. Ahí también se ofrece un dato que resulta relevante en la narración, a tenor de la importancia que adquiere el sexo —en tanto símbolo de poder— en la novela. «Dans le slip en acrylique, il n'y avait rien. Mais rien. Deux minuscules grelots de collier pour chat persan, noblesse oblige. Pas tentant pour un sou». (Téngase en cuenta que el plan de Denise era el de cortarle los genitales, pero había olvidado el cuchillo en casa.) Este dato, que se repetirá en innumerables ocasiones a través de las diferentes narraciones, se puede interpretar como una falta de poder en el personaje y, ante todo, lo pone en ridículo, teniendo en cuenta la sociedad falocrática y patriarcal representada en la novela.

Más adelante, cuando el personaje pasa a ser el jefe de Denise, Hugues reaparece convertido en patrón de cine porno e instigador del movimiento de extrema derecha del que forman parte todos los personajes, a excepción de Thérèse, al final de la novela. Aparece en la narración de Dominique-fente:

La communication au moyen des graffiti musclés se révélant dangereuse pour notre physique exquis, Monsieur Hugues de France a conseillé à mon frère de changer nos méthodes de propagande. Ce Monsieur très poli tient énormément à notre physique, surtout à celui des deux triplés, sans distinction de sexe. Avec son aide, nous avons trouvé le subterfuge le plus habile et le plus vicieux de l'histoire de l'intox : la drogue. (B 98)

M. Hugues de France es colaborador e ideólogo de las actuaciones racistas de los trillizos —en otro momento se dice «était la matière grise de ces ondes toxiques et expansives (por la radio racista *Allon-z-enfants*)» (B 157)—, además de poseer cierta tendencia a la pederastia homosexual. Veamos dos ejemplos más de esto último. En la siguiente cita Thérèse habla de la reacción de M. Hugues a un discurso de uno de los trillizos.

Quelques larmes mouillaient ses yeux mornes [...] Cette félicité larmoyante se traduisait par un incontrôlable tremblement des lèvres, relâchant la bouche du bonhomme jusqu'à en faire une sorte de trou du cul qui aurait abandonné la pudique ceinture du sphincter. (B 145)

En el segundo ejemplo, Thérèse cuenta cómo el personaje acompaña a uno de los niños al baño, no se especifica por qué, aunque con las citas anteriores se puede entender cuál es el sentido que adquiere la duda de Thérèse: «Le triplé de garde et Monsieur Hugues ont profité de l'accalmie pour aller faire pipi. Ils sont allés ensemble, je ne sais pas pourquoi.» (188). Estos elementos, junto a su nombre y aspecto, muestran una clara intención de ridiculizar al personaje, de atribuirle una doble moral extrema. Se presenta a este personaje como una parodia del activista francés de extrema derecha. En cuanto a su nombre, nombre muy francés, con tintes

arcaicos, medievales⁶⁸ y aristocráticos («il s'appelait Hugues, comme les châtelains des notices nécrologiques» [B 16]), que va cambiando según quien lo nombre, pero siempre haciendo referencia a Francia y a sus regiones y, en voz de Thérèse de manera sarcástica, ridiculizada: «de France et de Navarre» (B 106), «de France et d'Aquitaine» (B 110), «de France, de Navarre, de Bretagne et du Reste» (B 175-176); «Monsieur Hugues le pornographe de France» (B 176), «le nabot de France et de Navarre» (B 184), «de Navarre et d'Aquitaine» (B 185), «Monsieur Hugues de Truc Machin» (B 186), «de France et du Reste de l'Hexagone» (B 200). Todas estas denominaciones contribuyen por lo tanto a una representación metonímica de Francia a través de este personaje, representación que comparte con Denise Durant, como explicaba antes.

Por otra parte, es interesante analizar el origen del nombre del personaje. Veamos la siguiente cita, Monsieur Hugues intenta convencer a Thérèse d'Avila para que cambie su apellido y lo adapte a la cultura francesa, le propone el apellido de Poirier («Peral»).

Quand ma vieille famille s'est installée aux colonies, il y a à peine un siècle, notre nom était Kölh... oui, mesdames, Kölh... Maintenant je m'appelle France. De France. Monsieur Hugues de France. Et je suis fier de porter un nom que ressemble à une bannière. (B 151-152)

Se ve claramente que el nombre del personaje no es en ningún modo puramente francés, además se muestra aquí su origen colonialista, posiblemente de pied-noire, colectivo con una fuerte experiencia intercultural. El apellido de Hugues es claramente de origen germánico, de modo que la pretendida extrema monoculturalidad no es real, como pasa con los demás personajes que pretenden lo mismo: ya sabemos cuál es el origen de Denis y de los trillizos. Se podría decir entonces que los personajes intentan escapar de la evidente memoria intercultural que existe en sus ancestros, de la necesaria e histórica interculturalidad que constituye a la mayor parte de las naciones, por no decir todas.

Por otro lado, nos encontramos con que el aspecto del personaje no encaja con la pretendida raza perfecta francesa que promulga desde el punto de vista

⁶⁸ Existen algunos reyes y nobles medievales de la Galia con ese nombre: por ejemplo, Hugues I Capet (987-996) y Hugues I el Grande (1080-1101).

ideológico. Más arriba, en la cita de la página B 184 de la novela, se menciona el peligro que corre por no tener ese aspecto físico. En la siguiente cita Thérèse muestra claramente esta contradicción de manera sarcástica:

Il était assez curieux d'entendre cet éloge élitiste des yeux bleus et des chevelures blondes sortir de la bouche d'un nabot rondelet, yeux et cheveux châains, qui décollait à peine du plancher. Je me demandais si cette ivresse de l'altitude raciale ne le prenait pas dès qu'il montait à ce septième étage où nichait ma copine. Pour rien au monde je n'aurais voulu me retrouver seule avec lui, adossée au Mont-Blanc. (B 176-177)

Se observa claramente esta contradicción que lo vuelve de nuevo ridículo. Incluso se un cierto paralelismo entre este personaje y Hitler, quien del mismo modo, pretendía una raza aria a la que él no pertenecía; añádase el origen alemán del apellido del personaje y la ideología xenófoba y de pretendida exterminación del otro. Esta relación exacerba el sentido del personaje, que lo lleva al extremo, ridiculizado, del extremista, sin obviar el peligro de la actitud que encarna⁶⁹.

Como si de un oxímoron se tratara, Arcos crea un personaje intercultural en su origen, con rasgos de interculturalidad en la memoria de su cuerpo —que él intenta negar a través del discurso—, y en su itinerario, pues el elemento del viaje está también presente en Hugues. Efectúa un viaje, al menos pasa un momento de su vida en otro país, en Suiza. «À l'abri dans ma villa-refuge de la banlieu de Lausanne (Suisse), je suvais, la mort dans l'âme, la progression du mal» (B 146). Supuestamente se retira en el momento de los sucesos de Mayo del 68, pero no queda del todo claro. Resulta sorprendente, después de analizar al personaje, atribuirle el suficiente capital para tener una casa en Suiza, sin embargo, se estaría mostrando al personaje de nuevo en su doble moral ridiculizadora: véase un patriota con su capital en un paraíso fiscal. En cualquier caso se trata de una estancia en un país completamente desarrollado, en parte francófono y además, por lo que se observa en la cita, el personaje no tiene demasiado contacto con la sociedad del país

⁶⁹ Esta interpretación del personaje cobra todo su sentido si se tiene en cuenta que el periodo nazi y sus atrocidades están de manera explícita en el discurso de Arcos dentro de la novela. Como se ha visto, aparece Auschwitz como modelo de exterminio para Hugues: «En filigrane, il (M. Hugues) nous les a décrits (los inmigrantes) comme de futurs incinérés à Auschwitz ou dans une autre colonie de vacances de ce genre» (B 162).

de destino. De ningún modo se ha buscado una experiencia radical de apertura al otro o de interculturalidad.

4.1.2.b. Otros personajes: la alteridad

Gómez-Arcos introduce en la novela toda una paleta de personajes secundarios que constituyen el otro en la novela, uno otro que aparece como elemento de apertura y de necesario entendimiento intercultural, además de mostrar en algunos casos la memoria lingüística e histórico-cultural del autor.

En primer lugar nos encontramos con los personajes que pueblan el pub que Denise frecuenta en su juventud, donde conocerá a Thérèse d'Avila y a los «padres» de sus trillizos. Los personajes de este lugar son en su mayoría extranjeros que se reúnen dentro de un círculo cultural que pretende ser una copia del lugar de origen. Cuando aborde los espacios de la novela trataré de explicar lo que supone este lugar para su interpretación intercultural. En este espacio nos encontramos con una mezcla básicamente de españoles cargados de tópicos e hispanoamericanos izquierdistas, revolucionarios, que atraen la atención de Denise por su exotismo («je me sentais comme allongée sur un nuage d'exotisme» [B 34]). Denise habla de la cajera y gerente del local:

«Genre mauresque : grosse hanches, forte poitrine, cheveux noirs aile de corbeau ramassés en un prétentieux chignon su la nuque. Chevelure de jais sus laquelle une paire d'oeillets cramoisis laissait penser que cette femelle d'apparat se rendait à la corrida.» (B 31)

La narradora presenta a este personaje como el tópico español de mujer, aunque se debe tener en cuenta que su pretensión es captar la atención del cliente francés. Denise degrada el tópico que sin embargo muestra cierta complejidad bajo la apariencia: «Dans son oeil, maquillé comme celui d'une maquerele de baraque de foire, on pouvait lire: "Encore une petite pute".» (*Ibidem*). Denise describe después al grupo de latinoamericanos, siempre desde un punto de vista de pretendida superioridad y de desprecio ante los inmigrantes como se puede ver en la siguiente cita:

je me place d'emblée du côté des sous-développés de l'odorat. Pepito m'a casée entre une fille amatrice de maracas, accoutrée d'un poncho, et un Latino-Américain passablement basané, sous-fifre d'ambassade bananière ou voleur dans les boutiques free-tax de l'avenue de l'Opéra. (B 32)

Se presentan después algunos tópicos más sobre los latinoamericanos: machismo, alcoholismo, guerrilleros, lectores del Boom latinoamericano, etc. Entre ellos, sin embargo, encontramos a un personaje francés que muestra cierta apertura intercultural. Su nombre es «Marie-France» (B 36), de modo que se le supone el origen francés y se muestra de manera clara la apertura cultural que representa: «La fille au poncho commença de lancer des glapissements sonores, mexicains selon toute apparence.» (B 34). Marie-France es portanto el segundo personaje francés de la novela que experimenta cierta apertura cultural.

Más tarde se nos presenta al marido de Thérèse d'Avila, un homosexual y travesti de Barcelona que trabaja en el pub con un espectáculo de música y baile. «notre chère psychologue reluquait un transformiste barcelonais dont les spécialités artistiques étaient une Française du nom Carmen d'Espagne et une jap suicidaire dont le pseudonyme était Madame Butterfly» (B 44). Este personaje, que presenta un contacto entre culturas interesante, desaparecerá de la narración con el fin de las referencias al pub. Más tarde sabremos que se trata del padre de las hijas de Thérèse y origen de su apellido, pero no vuelve a aparecer en tanto padre o personaje que esté cerca de Thérèse. Una de sus funciones en el relato es dar paso a la cultura latente del autor en la novela. Este personaje vive en tugurios y fuera de su patria, pero vive en libertad su alteridad —también sexual— sin los prejuicios de un entorno nacional plagado de tabúes. Gomez-Arcos explora a través de él la doble alteridad que supone ser extranjero y homosexual.

Por otro lado, nos encontramos con los tres extranjeros que Denise elige para llevar a cabo su acción destructiva. Se trata de nuevo de personajes interculturales, desplazados o con orígenes foráneos en relación a la nación francesa. Aunque, al igual que los anteriores, son descritos como representativos de un tipo de inmigrante y, por otra parte, son tratados desde la superioridad etnocéntrica que caracteriza a la narradora Denise Durant.

L'un était d'origine chinoise (de parents pékinois pour être précise), bien que natif de Montpellier. [...] Il s'appelait René Fung... et vive la France! [...] Il faisait partie d'un groupe latino-américain plutôt minable appelé les *Précolombiens*. René Fung n'était ni indien ni précolombien. (B 51-52)

La construcción intercultural de estos personajes es intensa, puesto que combina lo dado —el oríge foráneo— con lo elegido —las amistades latinoamericanas—. Así sucede en René Fung y en Moctezuma, a quien se describe así:

L'autre était, à ce qu'il prétendait, un bâtard d'Indien et d'Andalou qui répondait au nom de Moctezuma Gómez. Il racontait qu'il avait vu le jour au beau milieu des Hauts Plateaux. Ses cheveux étaient drus, longs jusqu'aux omoplates, et lisses. Lissage artificiel, obtenu au moyen d'un peigne métallique que, dans le vrai haut plateau de sa chambre de bonne, il chauffait sur la flamme d'un camping-gaz avant de se coiffer! Cette opération quotidienne pouvait durer deux ou trois heures, car sa chevelure — héritage mauresque non dissimulé — était frissé comme celle d'un nègre. Ça, les frisettes, il les avait en horreur, ce bougre de Moctezuma Gómez qui s'appelait sans doute Juan ou José comme tout un chacun. [...] Même matiné d'espingouin et d'arabe, Moctezuma tenait à son indianité. (B 53)

Este personaje es español, aunque se pretende indio americano, empujado posiblemente por la moda que supone todo lo hispanoamericano en Francia a partir del Boom literario de los años 60 y las utopías revolucionarias encarnadas básicamente por el Che. En cualquier caso, se trata de un personaje foráneo, con memoria intercultural. Además hacen pensar en un trasunto del autor, ya que es andaluz y ostenta el apellido de Gómez. Este hecho, junto al estatus de inmigrante del personaje pone de relieve la memoria histórico-cultural del autor de Almería. El sentido metonímico del personaje, en representación de la migración española de los años 60, se ve reflejada a través de la propia experiencia del autor dando un importante grado de verosimilitud al personaje.

Otro de los «padres» de los trillizos es presentado por Denise de la siguiente manera:

Le troisième des mâles sur lequel j'avais jeté mon dévolu de peste de l'Occident était un tunisien squelettique, hanté jour et nuit par le fantôme d'Allah et pourchassé par les griffes sournoises d'une tuberculose maghrébine [...] Spécialiste ès paellas de la boîte typique, où il assurait la bonne marche de la cuisine de sept heures du soir à quatre heures du matin, ce mordu de Mohamet ne cessait d'avaler toute la nourriture autorisée par le Coran qui lui tombait sous la main. [...] Il s'appelait Mohamed, comme tous ceux de là-bas. (B 55)

De nuevo tenemos un personaje con sentido metonímico. Se trata de alguien que tiene una fuerte lealtad a su origen, pero que vive directamente en la interculturalidad, en tanto inmigrante en París y en tanto cocinero de una gastronomía ajena, la española. Además, se puede decir que tiene un nombre prototípico que lo identifica claramente con su cultura, vista, como vemos en la cita, desde una visión tópica del otro, una visión por tanto superflua, simplificadora.

De lo visto hasta ahora sobre los tres «padres» de los mellizos podemos concluir que se trata de inmigrantes, o de origen inmigrante, que comparten algunos elementos con una o varias culturas ajenas a la propia. Ya habíamos visto más arriba la importancia que tiene para Denise el origen y el aspecto de sus candidatos a padre, porque se trata de personajes que cumplen a la perfección con el perfil prototípico de inmigrante rechazado por una sociedad xenófoba. En el fondo, lo que encontramos es la posibilidad de una apertura cultural en el propio seno de esa misma sociedad, elementos foráneos que entran en contacto entre ellos, en una suerte de intercambio cultural constante. Por tanto, estos personajes representan esa Francia que se está construyendo a través de la entrada de personas de otros países, una Francia intercultural que provoca el rechazo de una parte importante de la sociedad, y es esa parte de la sociedad que está en la *cible* de la novela de Gómez-Arcos, recuérdese lo que mencionaba sobre la ascensión de la extrema derecha en Francia en el momento en que se gesta y publica *Bestiaire*.

Por último, Arcos configura otro grupo de personajes paralelo al anterior. Se trata de los hijos de inmigrantes, compañeros de clase de los trillizos, que ayudan a difundir la ideología reaccionaria y extremista de los hijos de Denise. En este caso, al igual que en el anterior, se trata de inmigrantes que se ponen al servicio de los oriundos para conseguir los fines de estos últimos. En los dos casos, es el poder de la atracción sexual lo que los seduce para realizar los actos que acometen. Se usa la

atracción sexual no como posibilidad de apertura sino como arma de destrucción. Este grupo de niños, además, se ve obnubilado por el efecto de las drogas («nous n'avons que deux armes efficaces : la drogue et le cul.» [B 100]), idea que M. Hugues proporciona a los trillizos. Estos inmigrantes sobornados por la promesa de un acto sexual y alienados por las drogas, toman el relevo a los trillizos en los actos vandálicos y proselitistas contra los inmigrantes. El principal acto consiste en hacer pintadas xenófobas en la ciudad: «ce bon Badou, feutre à la main et slogan dans la tête, repart pour sa campagne journalière de graffiti sauvages» (B 108-109). En la siguiente cita vemos cómo se seduce a estos personajes, cuál es su función y cuál es la contradicción en la que se sitúan ayudando a la propagación del racismo a través de la narración de Thérèse d'Avila. Se trata de una cita ciertamente larga, pero en ella se resume perfectamente las características de estos personajes.

Le triplés [...] avaient entamé la reconquête du Paradis perdu en louant les services bon marché de leurs petits copains les basanés camarades d'école de ces trois séraphins. Je les entendais répéter leur slogans dans la salle de bain. Parfois, Dominique-mâle dénudait son frère et sa soeur sous les regards, avides de blancheur et de blondeur, de ces enfants de France deuxième génération. Il pensait réaviver ainsi leurs facultés intellectuelles, assez engourdies par des heures de répétition de la Haine Raciale, un classique. Ces tordus, mi-maurillons mi-négrillons mi-viets, apprenaient par coeur l'épopée guerrière des enfants blancs, qui démarrait invariablement par cette métaphore : "Les Arabes à la mer!" Ou les nègres. Bref, les étrangers, toutes origines confondues en un seul corps du délit : leur non-appartenance à la nation française. Chauffés à blanc, ces fonceés se munissaient de barres de fer, de poings américains, de chaînes. Et ils sortaient pour casser du non-français. Mais, soudain, un véritable problème se posait à eux : comment savoir, une fois dans la rue et armé jusqu'aux dents, ce qui était ou n'était pas français? [...] Devant ce dilemme, les triplés se montraient sans pitié : est non français tout ce qui parle bizarre, s'habille bizarre, bouge bizarre, marche bizarre, et dont le poil, le teint, le grain de la peau, le regard, l'allure générale pourraient, en tout état de cause, être qualifiés de bizarre. Les tordus de la deuxième génération, désireux de prouver leur zèle pour devenir des Français à part entière, se sont jetés sur le dictionnaire afin de savoir avec exactitude ce que *bizarre* voulait dire. Terrifiés,

et de plain-pied, dans l'acception la plus courante du terme *bizarre*. Ils ont faillie commettre un suicide collectif. (B 177-178)

Aquí se observa claramente la función de estos personajes: niños que se ven distintos y quieren ser admitidos como franceses de pleno derecho, hecho que junto a esto la seducción sexual y la droga, provoca en ellos un olvido de su pertenencia real, para adquirir una nueva lealtad que actúa en contra de sí mismos, en contra de lo que son en realidad. De modo que se muestra aquí a la mal llamada «segunda generación»⁷⁰ como producto de su propia destrucción por querer asimilarse en todo lo posible a la tierra y cultura de acogida, una suerte de suicidio cultural a favor de la desaparición entre los otros, quienes supuestamente tienen de manera exclusiva el derecho de pertenecer a la nación en que todos conviven. Pero, como también se puede deducir de la cita, esta asimiliación total no es posible, su propia apariencia física resulta *bizarre* (rara) para los habitantes del país de acogida. Ese ser «raro» que les convierte automáticamente en el otro.

Para finalizar cabe resaltar, de nuevo, que todos estos personajes son representantes de lo otro con respecto a la cultura del país de destino. Son, por tanto, personajes que solo por estar en un país que no es el propio ya son portadores de una experiencia intercultural y que intentan, en la mayoría de los casos, alcanzar cierto grado de asimilación que les permita sentirse en la tierra del otro lo más integrados posible. Se muestra el contraste entre, por un lado, una sociedad pretendidamente «pura», representada por los personajes protagonistas y, por otro, ciudadanos que forman parte de la misma sociedad pero que son foráneos y que se caracterizan por ser portadores de una memoria intercultural. El enfrentamiento de estos dos grupos de personajes está en el centro de la interpretación intercultural de la novela.

4.1.3. Ejes temporales narrativos e históricos⁷¹

El tiempo de la novela está dividido claramente en el presente narrativo que presenta cada una de las intervenciones de los personajes, con el momento central en el embarazo y nacimiento del engendro de Denise, y una serie de tiempos históricos

⁷⁰ Digo “mal llamada segunda generación” porque no se puede hablar en estos términos de personas que han nacido en el país de destino de sus padres. Ya no se trata de inmigrantes, son oriundos con una memoria intercultural heredada, no son una generación de inmigrantes posterior a la primera, ya que esta es la única que ha realizado el acto estricto de migrar.

⁷¹ Consúltase el Anexo 8.2.2.b. para una visión esquemática del tiempo.

evocados que resultan imprescindibles para entender las lealtades y pertencias que Arcos configura en la novela.

El tiempo narrativo de Denise en el primer capítulo no coincide con el tiempo narrativo de los demás personajes-narradores, es anterior a todos ellos. Este hecho provoca, por un lado, que Denise se muestre antes de la conversión que supone el contacto con sus hijos cuando estos tienen doce años y con M. Hugues. De modo que se exponen los precedentes ideológicos de la madre por los que será castigada por sus hijos. Por otro lado, proporciona la posibilidad de que estos diarios sean consultados posteriormente por Dominique-mâle, hecho esencial para la coherencia interna de la novela. La narración comienza justo antes de que los trillizos tengan doce años: «Mes sacrés triplés sont à present âgés d'a peu près douze ans» (B 10). La primera parte de la narración se centra en este periodo, ya que la razón principal que presenta Denise para escribir es la de hablar de sus trillizos: «j'ai pris la plume pour parler d'eux, pas de moi» (*Ibidem*). Pero, en la narración se produce una analepsis, y es donde se construye la primera identidad narrativa del personaje de Denise. El pasado que cuenta Denise gira en torno a Mayo del 68. Este momento de suma importancia para la historia de Francia en el XX, se interpreta en la novela como punto de inflexión en la historia nacional desde una cierta apertura hacia una regresión provocada por el encuentro con el otro.

Denise comienza su narración del pasado a través de la siguiente pregunta atribuida al narratorio: «Comment je les ai eus, mes triplés?» (B 14). Así comienza la narración de su historia, teniendo como eje la concepción de sus trillizos. Se cuenta entonces todo el periplo vital que va desde Mayo del 68 hasta la concepción de los trillizos. Este momento histórico marcará ideológicamente al personaje y es a partir de esa conciencia ideológica que se concibe la idea de la destrucción de la sociedad occidental a través de la concepción de un «monstruo» mestizo que acabará produciendo a los trillizos rubios, de ojos azules y reaccionarios. Veamos el principio de este momento que marca al personaje:

Moi, mon truc, c'était le libertinage libertaire, que j'avais découvert derrière les barricades. Et à outrance. Dès l'instant où, aux lendemains tristounets de Mai 68, j'ai pris la sage décision de devenir une soixante-huitarde modèle, c'est-à-dire héroïque, je n'ai eu qu'à suivre ma pente. (B 15)

Se trata de un pasado al que el personaje es completamente desleal, coherente con el devenir ideológico de Denise Durant y constituye los prologómenos de la condena que hacen cumplir los hijos a su madre. Asimismo es un momento sumamente representativo que apoya la interpretación que hacía más arriba sobre la madre.

Como sucedía en *L'agneau carnivore*, existe un pasado rememorado que marca de forma importante la existencia de todos los personajes —recuérdese que Thérèse sigue siendo leal en cierto modo a este momento y que M. Hugues se exilia durante los sucesos, los niños son producto de las ideas de Denise ahí concebidas y también toman el momento como antireferente⁷²—. En el caso de la primera novela de Arcos se trataba de la Guerra Civil española, momento que aparecía siempre en los recuerdos de los personajes y que, como ya se ha demostrado, es el eje central de la narración y eje central de la construcción personal de todos los personajes. Aquí, Arcos utiliza de modo similar, este elemento convulsivo de la historia de Francia. Es además el momento en que se genera la necesidad de un cataclismo por parte de las dos madres de las novelas analizadas: Matilde y Denise son la personificación del desgarró que se produce en sus respectivos países, salvando las diferencias, pero en los dos casos se trata de un pasado que acaba en un frustrado intento por parte de la ideología progresista: «la défaite. Notre défaite. Je tiens à cette expression comme à la prunelle de mes yeux. [...] Nous, les révoltés de la nausée de vivre, nous les désordonnés, nous avons été vaincus par l'ordre régulier.» (B 28). Por otra parte, es evidente que la recuperación del momento histórico de la guerra y la posguerra en la primera novela de Arcos tiene un sentido muy distinto al de *Bestiaire*. Ya se ha hablado con suficiente profundidad en este trabajo sobre esa necesidad de sacar del silencio momentos y puntos de vista de la historia de España que tienen una gran importancia para el autor, sin olvidar que esa recuperación se efectúa en la lengua y la tierra del otro. En este caso, no se precisa sacar nada del silencio, ya que el momento histórico referido está sobradamente analizado y ha formado parte del debate público (véase introducción histórica) en Francia, como se muestra de manera explícita en la novela: «J'avais, de mes propres doigts, dactylographié une succulente partie de la recherche socio-politicarde engendrée par saint Mai 68» (B 50). El momento sirve a la vez de eje en la historia de Francia —y del mundo—, y de

⁷² Narración de Dominique-mâle: «L'esprit et l'imagination, c'est le lot des dominés. Ils doivent s'en servir pour le plaisir du dominant» (B 71)

referente identitario de la nación francesa, identidad que se va trasformando y alejando de ese momento.

No obstante, en los dos casos, se narra ese tiempo pasado y se pone en relación con un futuro, es decir, con un momento que está por venir y que se ve representado por la nueva generación. Las dos madres dejan en manos de los hijos ese cataclismo pendiente y en los dos casos ese cataclismo toma tintes inesperados, que van más allá de las pretensiones de las madres, cataclismos estos que Carmine Chiellino⁷³ llama «implosión monocultural». También en los dos casos, las madres acaban por sentirse parte de ese afán destructivo de la siguiente generación. Denise presenta esta posibilidad a modo de prolepsis que se hará efectiva, al tiempo que expone el lazo que existe entre los sucesos de Mayo del 68 y ese futuro: «Quand je pense aujourd'hui que le résultat, les conséquences de ce "*brûlant passage de l'Histoire*", ce sont mes triplés et leurs jeux trinitaires, leurs idées (auxquelles je finirai un jour par adhérer!), mon aigreur d'autrefois refait surface.» (B 23). Incluso antes de que se produzca el cambio en Denise, ese cambio que la conduce al extremismo, ya utiliza expresiones despectivas hacia los sucesos de mayo, adoptando el discurso de la derecha: «La chienlit de Mai 68 avait appris aux gens tout et n'importe quoi.» (B 40).

Ese futuro, que tiene como elemento de esperanza a las nuevas generaciones se presenta anclado en un pasado muy lejano a ellos, que rompe con la primera pertenencia de Denise, previo a los sucesos del 68. Así lo descubrimos en boca de Dominique-mâle, que propone este discurso para la sentencia que condena a su madre por su pasado revolucionario y sensentiochista:

Notre nation suivait son bonhomme de chemin. Nous, patriotes (même si nous n'étions pas encore nés, comme c'était notre cas de triplés), nous comptons sur un beau Père de la Patrie. Un Général, comme aux origines de l'Occident. Étoilé comme nul autre. Qui savait parler France et parler haut, et cela avec un seul langage. Un Chef qui rayonnant lui-même, nous faisait tous rayonner. Et nous rayonnions. Du moins, nous le pensions. Ne le pensions-nous pas, pauvre pétroleuse? (B 116)

⁷³ Conferencia de 2008 no publicada.

Se ve claramente, después de contextualizar el fragmento, que el hermano-macho está hablando del general de Gaulle, quien gestionaba el gobierno francés durante los sucesos de mayo del 68. Como se puede observar, el sentido de pertenencia de este personaje va más lejos en el pasado, de modo que se está reivindicando una regresión, en forma de cataclismo, una regresión que anule todos los logros alcanzados a partir de mayo del 68. Así las cosas, el futurible al que se aspira está ligado a ese pasado, aunque, como se verá más adelante, ese proyecto de futuro va mucho más allá en sus pretensiones que lo que pudiera haber sido esa Francia del pasado, que es mencionada con nostalgia por este personaje. Existe otra referencia al pasado de este tipo en relación con M. Hugues: «Ce monsieur, qu'on appelle chez nous Monsieur Hugues de France et qui a la prétention de s'y connaître en événements historiques (il parle beaucoup de Vichy et de son gouvernement)» (B 102). En otro momento de la narración de la niña, se alude a Poujade como pertenencia ideológica de Dominique-mâle:

Il m'a priée (Dominique-mâle) de ne pas hésiter à me servir de la manière forte, de ne m'arrêter devant rien ni personne, d'avoir, le cas échéant, recours au franc-parler, au langage musclé bien de chez nous qui fit jadis les délices des arrière-petits-fils de la Révolution et la gloire nationale d'un nommé Poujade (B 96)

De nuevo un representante de la extrema derecha, cuya formación en 1986 consiguió 53 escaños, uno de los cuales estaba ocupado por Jean Marie le Pen. Este personaje de la historia de Francia forma parte del presente narrativo y se menciona de manera implícita en la novela. Es Denise quien lo toma como parte de su pertenencia ideológica, así se presenta en la narración de Thérèse d'Avila:

Puis est arrivé le jour glorieux où elle a pu voir le grand patron à la télé, qui, apparemment, n'était plus manipulée par les rouges. Ce mec ne ressemblait en rien à Monsieur Hugues de France, l'indigent sexuel. Quelle allure il avait! Quelle présence! Quelles couilles! Denise affirmait qu'il en avait au moins trois. De couilles triplées. [...] Je ne sais pas ce que Denise Durant voyait sur le petit écran ; moi, je voyais ceci : Un vieux cabot pomponné comme un jeunot de la haute, cravate club et tweed. Il avait tout l'air d'avoir laissé son buberry's au vestiaire. (B 159-160)

Pero este no es el único personaje del presente que se erige como modelo de Denise durante el embarazo, una vez apropiadas definitivamente las ideas reaccionarias de extrema derecha. Aparece también el presidente de los EEUU, Ronald Reagan, y el papa, Juan Pablo II, personajes que representan en ese momento una clara tendencia derechista o conservadora.

Denise Durant a prié Monsieur Hugues de France, de Navarre et d'Aquitaine de lui procurer deux portraits : celui du papa de Rome, un cabot polonais genre sportif du troisième âge qui a eu le culot de rouvrir les portes de l'Enfer (ma copine en est ravie ; elle est d'avis qu'il est grand temps de se remettre à précipiter les rouges et les mécréants dans les gouffres infernaux), et celui du président des États-Unis, un excabot de film de série B, souriant et blagueur, fabriqué avec quelques prothèses du mythe américain, mais, qui, selon Monsieur Hugues de Truc Machin, possède la vertu, et l'avantage pour nous tous, d'avoir les bolcheviks sur l'estomac. (B 185-186)

Es evidente la intención del autor al dotar a la novela de este contexto. Agustín Gómez-Arcos escribe sobre su tiempo, de modo que su novela es una clara reacción a lo que observa, a lo que le rodea. De manera que la intención estética del autor está claramente pegada a la realidad, aunque se haga uso de elementos fantásticos, alegóricos o hiperbólicos para llegar a emitir el mensaje que pretende. Esta relación con la realidad está completamente ligada al devenir de una sociedad cada vez más intercultural —en el sentido descriptivo, no evaluativo—, es ahí donde se sitúa el centro de interpretación de la novela y se muestra así la narración como un momento de suma relevancia en el recorrido del autor como escritor entre dos lenguas y entre dos culturas, portador de una experiencia intercultural que define su obra, como se puede ver claramente en el análisis de estas dos novelas. La contemporaneidad de la narración también la observábamos en la primera novela francófona del autor. El presente narrativo de *L'agneau carnivore* se sitúa exactamente en el momento que el autor escribe la novela. De modo que, con respecto a las dos narraciones analizadas hasta el momento, Arcos utiliza el presente desde una perspectiva literaria para construir memoria, para llegar a una explicación de los sucesos que vive siempre en relación con el pasado, con la historia. Como digo, siempre desde una perspectiva intercultural, desde una memoria intercultural

que enriquece su punto de vista, un punto de vista que parte de la distancia para aproximarse a la realidad más coetánea. Peyrègne⁷⁴ en su artículo sobre la historia en la obra de Arcos, concluye, en apenas unas páginas y con datos erróneos —data el nacimiento de Gómez-Arcos en 1939 y toma como argumento que no había vivido la Guerra Civil⁷⁵— que la obra del autor de Enix es sumamente anacrónica y fruto de su rencor a España («Parece que Gómez Arcos utiliza la Historia como una base de ajuste de cuentas con una patria que él considera injusta.» [Boixareu y Lefere, 2002: 744]). Este pequeño artículo se basa en las cinco primeras obras de Arcos, donde la narración se centra en España: *L'agneau carnivore*, *Ana Non*, *Maria Republica*, *L'enfant pain*, *Un oiseau brulé vif*; por lo que resulta imposible ponerlo en relación con la novela que aquí se investiga. En cualquier caso, resulta evidente que se trata de un estudio superficial que no llega a matizar lo suficiente como para alcanzar conclusiones tan categóricas («Son obras en que la materia histórica sufre una elaboración tan compleja que a veces se desprenden del marco histórico para privilegiar una interpretación personal, simbólica y a veces fantasmagórica, del mundo.» [Op. Cit.: 748]). Además, bajo mi punto de vista, la obra narrativa de ficción no tiene la pretensión de un historicismo exacto («Las novelas de GA [al menos las estudiadas aquí] no son novelas históricas. Tampoco son novelas realistas.» [Op. Cit.: *Ibidem*]), aunque Arcos sí se basa en hechos históricos para profundizar, como digo, desde el plano estético en los problemas e inquietudes que le acosan, de modo que se centra en una realidad cargada de historia pero también de acuciante presente, como sucede en la novela que aquí se analiza.

Volviendo al análisis del tiempo, en la segunda parte de la narración de Denise se muestra ya el momento en que los trillizos llevan a cabo su juicio y condena por su pasado revolucionario. Relata la noche en que se produce el incesto. En este momento, el de la narración, la madre ya ha traspasado la barrera del cambio ideológico, ya se adhiere completamente a las ideas de los niños. Se trata pues de un momento central en la narración, momento en que se vislumbra el triunfo de los

⁷⁴ PEYRÈGNE, Françoise; «El franquismo en la obra de Agustín Gómez Arcos», en BOIXAREU, M y LEFERE, R.; *La historia de España en la literatura francesa. Un fascinación...* Castalia, 2002, Madrid.

⁷⁵ «el novelista, que no conoció ni la República ni la guerra» (Op. Cit.: 747).

trillizos, momento que se olvida el pasado, para realizar la proyección de futuro. Véase en la siguiente cita:

Ils m'ont juré que le passé était révolu. Rayé d'un trait de plume. Oublié. Quel meilleur moyen pour enterrer les erreurs d'antan que notre amour à quatre? Face au futur, nous, mère et enfants, allions former un tour indivisible et invincible. [...] Mon avenir étant déjà tracé dans leurs chères têtes blondes (comme je l'ai constaté plus tard) (B 127)

La feliz adhesión de Denise al proyecto futuro de sus hijos se presenta claramente tras el acto sexual incestuoso. Así lo expresa justo al final de su última intervención como narradora: «Oui, le bonheur, je le dis, je le pépète sans honte. Je suis, et je serai toujours, l'heureuse mère d'une monstruosité pour laquelle je n'ai pas encore trouvé de nom.» (B 130).

En cuanto a la narración de los trillizos, esta se efectúa justo antes de «aquella noche», la del incesto, y se ve reflejado en sus segundas intervenciones. Existe aquí también un tiempo evocado que transcurre entre los primeros contactos eróticos, a los ocho años, y el presente narrativo. Pero encontramos otro momento evocado que cobra más importancia, ya que resulta ser paralelo al de la madre. Estoy hablando de la relación de los sucesos por parte de la niña que tienen lugar antes de su completa conversión a la ideología de Dominique-mâle. Este germen feminista y revolucionario, que es aplacado por la ideología reaccionaria y sirve de ejemplo de cómo el género femenino pasa de un estado a otro, queda determinado por el proyecto de futuro que el niño-macho tiene pensado para su hermana, ejemplo y parte de ese futurible planteado por el niño. Así lo presenta Dominique-fesses: «il se propose d'en faire une bobonne accoucheuse de bons petits soldats de la bonne cause pour toute sa triste vie. Une mère de famille pondeuse de bons Français.» (B 79). Es Dominique-fente quien, al principio de su narración, habla de un tiempo pasado en que los trillizos realizaban sus actos sexuales con total libertad, momento que sirve a mâle para convencer de sus propositos a los dos hermanos. Después, con el momento del incesto como inflexión, se entra en «la edad adulta», momento que todo cambia para ellos.

Au seuil de la douzaine d'années de vie, et lorgnant désormais vers l'âge adulte (si viscéralement désiré et attendu), je contemple ma petite enfance comme une belle période de ma longue existence. Mais, ô malheur, une période révolue. Finie, comme dit de façon catégorique Dominique-mâle. (B 81)

Esta cita puede recordar a la intención regresiva en el tiempo que aparece en *L'agneau carnivore*. Pero en este caso, se produce una diferencia sustancial: Dominique-fente no es el agente que mueve el devenir de los hechos dentro de la narración, por lo que no es capaz de acercarse a este anhelo. Cosa que sí sucedía en la primera novela de Arcos, donde Ignacio consigue esa regresión anhelada y sin salida. En este caso se avanza hacia el futuro, aunque ese futuro tiene unas características similares a las de *L'agneau carnivore*, es un futuro de destrucción. Lo que sí se puede destacar es esta añoranza por el pasado, por la infancia que se repite en las dos novelas que aquí se analizan, donde se puede ver ese sentido de la infancia del que hablaba en el análisis de la novela anterior como lugar donde las fantasías más cercanas al subconsciente, como explica Gascón⁷⁶ en su artículo sobre el narcisismo en Arcos. También podemos considerar esa añoranza como el tópico del paraíso perdido. En cualquier caso, existe una diferencia sustancial entre las dos novelas en cuanto a la infancia que aparece reflejada. En el caso de *L'agneau carnivore*, se trata de una infancia que comparte elementos contextuales de la vivida por el autor —espacio, tiempo y lengua—, de modo que se recupera la infancia a través de la ficción, mientras que en el caso de *Bestiaire* la infancia es plenamente ficcional, es un tiempo no vivido ni en el espacio ni en la lengua.

En resumidas cuentas, nos encontramos en cuanto al tiempo de la novela dos ejes que la constituyen, por un lado el eje temporal de la narración, que es el momento del incesto, centro de la novela y que sirve como punto de inflexión hacia una voz narrativa externa —Thérèse d'Avila— que cuenta el embarazo y parto; por otro lado, encontramos como momento axiológico del contexto temporal a los sucesos de Mayo del 68, generador de la identidad narrativa de Denise y detonador de la destrucción; antes de este momento existen elementos de lealtad para los trillizos y M. Hugues, mientras que después de él existe una suerte de futurible basado en el momento histórico en que Arcos escribe la novela, donde la sociedad

⁷⁶ *Op. Cit.*

aparece como en una regresión que produce la intolerancia hacia el otro que se denuncia de manera contundente en la novela.

Para finalizar este apartado, es preciso señalar el carácter de final abierto que tiene la novela. Este final abierto está relacionado con el proyecto de futuro pretendido por los personajes. El nacimiento del engendro y su discurso dejan la puerta abierta a ese futurible que no tiene más horizonte que una extrema monoculturalidad. El final de la novela refleja la incertidumbre que provoca la deriva ideológica que el país está tomando, esa que provoca en Arcos el sentimiento de desprecio y las ganas de volver a instalarse en España.

4.1.4. Espacios de endogamia vs. espacios de interculturalidad

En *Bestiaire* nos encontramos con espacios íntimos — espacios de la endogamia—, espacios públicos —donde se produce un evidente encuentro con el otro— y junto estos está el *ailleurs*, lo externo —espacio de posible apertura—. Los espacios se dividen en cuatro bloques: 1. Espacios cerrados privados (apartamento de Denise y habitación de los niños); 2. Espacios cerrados públicos (el pub de la juventud de Denise, la escuela y el cine porno); 3. Espacios abiertos públicos (París); 4. *Ailleurs* (todo lo externo evocado). Para una observación más esquemática de los espacios de la novela remito al Anexo 8.2.2.c.

El espacio más íntimo que encontramos en la novela es la habitación de los trillizos. Tenemos aquí un espacio paralelo al de la habitación de los niños en *L'agneau carnivore*, aunque con diferencias sustanciales, como se irá viendo en el desarrollo del análisis. La habitación supone un espacio en que los trillizos gozan de total libertad y donde ningún elemento foráneo puede entrar. Así se presenta por primera vez este espacio, cuando Thérèse pretende hacer un análisis de los niños y se topa con el espacio cerrado de la habitación:

Thérèse d'Avila piste avec minutie la triple vie prouvée de mes triplés, ne reculant à contrecœur que devant la porte de leur chambre, rendue infranchissable par les trois Dominique qui la barricadent avec l'harmonie. [...] Thérèse d'Avila la psycho-chose essaie de me convaincre de remédier, avant qu'il soit trop tard, à ce sens inné du territoire et des frontières, flagrant comme un délit chez mes triplés. (B 13).

De este modo se presenta en un principio este espacio como un lugar de la endogamia, imposible a la apertura hacia el otro; asimismo, este hecho aparece a modo de prolepsis: se muestra el lugar como parte de la forma de pensar de los trillizos, como ejemplo de esa extrema xenofobia y ultraderechismo que se va desvelando en la novela. Un poco más adelante, Thérèse se expresa de la siguiente manera para explicar la inquietud de la cita anterior:

Tout cela pour plus de sécurité, ça va de soi, et pour faciliter la “pénétration tactique d’un territoire où ces trois p’tits coquins sont à coup sûr en train de cogiter la prise en main de leur destin de groupe indépendant, hors de tout contrôle maternel et don familial” (sic). (B 13-14)

Thérèse presenta esta preocupación adelantándose a la realidad que se desarrolla en la narración. Los trillizos están creando su destino, pero no es un destino personal, sino de un destino que intentará incluir a todo el país, que pretende ser un futuro para todos y, sin embargo, como se ha visto, bastante devastador. Se puede decir que en este aspecto la habitación de los trillizos tiene el mismo significado que la habitación de Ignacio y Antonio en *L’agneau carnivore*: un lugar cerrado al resto de la familia, donde los niños ejercen su libertad para desarrollar una estrategia de futuro que va más allá de un futurible personal, que se muestra en una suerte de metonimia. Asimismo, es en este espacio donde se efectúan las relaciones incestuosas de las dos novelas. En este caso, la relación incestuosa comienza en el baño, que podríamos considerar como parte de habitación, ya que es un lugar ganado a la autoridad de la madre, como se ha visto más arriba⁷⁷.

Pero la diferencia esencial entre esta habitación y la de la primera novela del Arcos está en que en este caso no se define como lugar de libertad de los niños, lugar en contraposición con el ambiente represivo exterior. A parte de la mención ya citada de la habitación, en pocas ocasiones vuelve a aparecer de manera explícita, aunque suponemos que las acciones incestuosas que realizan los trillizos se efectúan en ese espacio. Es esta falta de precisión y inexplicitud lo que muestra que muy temprano, cuando los trillizos empiezan a alcanzar la autonomía suficiente, y, sobre todo, a partir de la relación incestuosa con su madre, el espacio de la habitación se extiende a todo el apartamento. Ese futuro que se estaba tramando dentro del cuarto

⁷⁷ Págs. 163-164.

pasa a ser una realidad en todo el apartamento, de modo que la influencia de las ideas de los trillizos —sobre todo de Dominique-mâle— se extiende por el apartamento, espacio en un principio de Denise, para intentar una extensión aún mayor, en el país, con la ayuda de M. Hugues. De este modo, el espacio de endogamia, el espacio cerrado se extiende al apartamento, donde se pondrá en práctica esta exclusión del otro a través de la relación incestuosa de los trillizos con la madre, de donde nacerá el engendro del futuro.

El apartamento —«mon minuscule trois-pièces-salle de bain-coin-cuisine» (B 14)— es en un principio el lugar donde se produce el intento de cataclismo de Denise: «Ces trois paumés, je les ai invités chez moi à manger un couscous, plat exécrable qui à l'époque était à la mode chez les enfant du hasch.» (B 57). Después del nacimiento de los trillizos y la extensión de sus ideas, el apartamento se convertirá, como digo, en centro del espacio endogámico. El apartamento acaba siendo relacionado con la patria, con esa patria deseada por los trillizos: «Mais non. Il ne faut pas changer d'adresse, dit-il (Dominique-mâle). Chez la Patrie. Dans le trois-pièces-coin-cuisine-salle d'eau» (B 118). De este modo la habitación de los trillizos es el centro del desarrollo del futurible impuesto por los trillizos, ese centro, como se ve, se extiende al apartamento, espacio que se pretende representativo de la patria, de Francia. Así las cosas, el espacio privado de endogamia y de imposibilidad de la apertura al otro se constituye como la patria francesa, se proyecta hacia todo el estado. Este proyecto se ve realizado con el nacimiento del engendro al final de la novela, cuando el apartamento, a modo de pesebre divino («—Arrête tes conneries! C'est ici que mon enfant doit naître! Dans un foyer humble!» [B 203]), se convierte en el centro del principio de ese proyecto racista que queda abierto al final de la novela.

Por otra parte, cabe señalar la presencia de la radio en el apartamento, específicamente en la habitación de Denise, donde pasa todo su embarazo encerrada. La radio ya aparecía en la primera novela de Arcos como un elemento externo que proclama el estado de monoculturalidad de la España de posguerra. En paralelo nos encontramos aquí con una emisora de radio de extrema derecha llamada «Allon-z-enfants», nombre sacado, como es evidente, del himno nacional francés. Denise escucha esta emisora todo el tiempo: «ce n'est pas sa grossesse incestueuse qui embarrasse le plus Denise Durant. Ce sont plutôt les nouvelles, alarmantes,

répandues par la radio libre *Allon-z-enfants*. Depuis quelques semaines, ces drôles ont accès aux ondes vingt-quatre heures sur vingt-quatre» (B 170), «Nuit et jour branchée sur radio *Allon-z-enfants*, cette pauvre Denise Durant» (B 187). En ella se emite todo lo que tiene que ver con supuestos problemas provocados por los inmigrantes, «La radio libre *Allon-z-enfants* racontait des choses épouvantables sur l'état de la France. Le métissage et le chômage aujourd'hui, demain la perte d'identité et la famine, C'était pire que le lecture d'un évangile» (B 139). Incluso se cuentan casos de sucesos supuestamente protagonizados por inmigrantes, pero se trata de manera sarcástica, ridiculizando la labor periodística de la emisora; por ejemplo: «En fait, les témoignages d'un groupe d'aveugles qui passait près du lieu du crime, les meurtriers ne parlaient pas ce français haut chanté qui distingue les Français de souche des Français de couche.» (B 171). Se ridiculiza el medio de ideología extrema donde se intenta inculcar el miedo hacia el otro a través de una información sesgada por la xenofobia. Además, M. Hugues pone en contacto a Denise con la emisora para que cuente su experiencia, su «embarazo nacionalista» a modo de ejemplo, como una madre francesa modelo, aunque el modelo incestuoso forme parte de lo que en el análisis de la anterior novela se ha llamado precultural y endogámico, incluso neurótico.

Quand elle évoquait son futur accouchement, elle n'en parlait pas comme de la naissance d'un enfant, mais comme d'un changement du monde. Un changement radical. Nuit et jour, la radio intégriste libre *Allon-z-enfants* s'en faisait l'écho, le porte-parole. On aurait cru que l'éditorialiste à la voix enflammée et ma copine Denise ne formaient qu'un. Un seul esprit (revanchard) réparti en deux corps différents. (B 158)

Gestionando la entrevista en la emisora, Hugues demuestra de nuevo su liderazgo ultraderechista: «Moniseur Hugues de France était la matière grise de ces ondes toxique et expansives» (B 157). Una vez más, este personaje se perfila como una clara representación de líder ultraderechista de la época.

Es posible poner en relación esta emisora de radio con la que acompaña todo el tiempo a Carlos en su despacho en *L'agneau carnivore*. La diferencia es bastante clara, en este caso no se trata de la necesaria coartada ante nadie para no ser acusado de «rojo» y vivir, de manera aún más intensa si cabe, las consecuencias de esa

pertenencia ideológica. En *Bestiaire*, la radio forma parte de la voluntad del personaje aunque sea la radio la que acabe por manipular, como se ve en las citas anteriores, su visión del mundo. Se describe su actividad desde un punto de vista sarcástico, exagerando hasta el límite del surrealismo (se cuenta por ejemplo la producción de quesos camembert ya envasados por parte de una vaca francesa [B 170]), de modo que resulta ridiculizada e irrisoria. Sin embargo, en los dos casos nos encontramos con una emisora de derechas, evidentemente nacionalista, monocultural, que a través de sus ondas intenta extender la ideología dominante, la del miedo o el odio al otro; una voz omnipresente que muestra una visión del mundo anclada en buena parte de la sociedad del momento. Se presenta así, en los dos casos, un poder mediático que se enfrenta a una realidad compleja y con elementos culturales diversos en contacto.

Frente estos espacios íntimos, Gómez-Arcos utiliza los espacios públicos cerrados para describir las relaciones culturales de la Francia de los años en que fue creada la novela («Paris-Madrid 1984-1985» [B 212]). El primer espacio de este tipo que se nos presenta es el pub hispano que frecuenta Denise en su juventud, anterior a la época en que se escribe el texto, cuando ya, en ese momento pasado, Francia se perfilaba como sociedad intercultural. En un principio es un espacio de completa apertura al otro, se trata de «une boîte minable» (B 28), según Denise. «La boîte en question arborait un nom dont l'exotisme (outrancier) me fit dresser les poils pubiens. [...] Je ne me souviens plus de ce nom-là.» (B 28-29). Se trata de un lugar exótico y excitante para la protagonista, cuyo nombre, a la manera cervantina, no recuerda. Este olvido universaliza el espacio social de diversión. Es un lugar «bondé de sous-développés venus des quatre coins du monde» (B 29), un pub típico y lleno de tópicos de un bar español: «Une poêle à paellas (rouillée) et une tête de taureau (plastifiée mais décatie) ornaient la façade» (*Ibidem*); donde se sirve sangría, pero donde se juntan no solo españoles, también latinoamericanos: «je n'ai point entendu les célèbres plaintes des guitares andalouses mais la chiente psalmodie des quenas indiennes» (*Ibidem*). De modo que se trata de un lugar donde el personaje se enfrenta con el otro, con la diferencia, siempre desde un punto de vista de pretendida superioridad —los llama siempre subdesarrollados— que muestra el verdadero problema de la aceptación de la diferencia. En este lugar, como pasara con los

personajes inmigrantes con quienes Denise mantiene la relación sexual, no solo se muestra un lugar extranjero dentro de la patria, sino que dentro de él se interrelacionan varias culturas, de forma que muestra la realidad de una interculturalidad efectiva en los ámbitos de inmigración.

En segundo lugar, dentro de este grupo, nos encontramos con la escuela pública donde estudian los trillizos, un espacio donde, de nuevo, se muestra la realidad de contacto entre culturas que se da en Francia en esa época. Arcos tematiza la escuela en su doble vertiente, como espacio de socialización —que describe como intercultural— y como espacio de adoctrinamiento nacional —en la que se educa para el machismo y la xenofobia—. De esta manera el colegio forma parte de los espacios de la novela donde se produce un intercambio cultural efectivo, donde la interacción está asegurada. Pero es también en este lugar donde se muestra cierta ambivalencia ante la apertura. Por un lado, nos encontramos con el machismo lingüístico impuesto al que se enfrenta Dominique-fente antes de convertirse totalmente a las ideas de su hermano-macho. La profesora (Marie-O, nombre que puede recordar a la canción popular española, María de la O) le obliga a conjugar el verbo «ser» anteponiendo en la tercera persona el pronombre masculino (B 85-87). Por otra parte, se nos presenta al profesor de Educación Física como prototipo de la extrema derecha, de la intolerancia hacia el otro: «Car ils ont l'esprit lent, très très lent, ces quatre spécimens vivants des races secondaires, comme dit notre prof de gym, un fanatique de Vichy, sur le retour de l'âge, qui se croit nazillon de la dernière portée.» (B 111). Un alumnado dispuesto al encuentro con el otro, y un profesorado machista y xenófobo constituyen la doble vertiente de esta microsociedad. Arcos refleja así una escuela donde se produce de manera efectiva el contacto intercultural, pero que está regida por valores de cerrazón e intolerancia hacia la diferencia. En tanto lugar de contacto es uno de los primeros objetivos xenófobos de Dominique-mâle:

En attendant d'empoisonner le collège et le lycée, notre grand Dominique, celui aux couilles bourrées de sève patriotique, nous a demandé, à moi la fendue et à mon petit frère le troué, de bien pourrir l'école. De la pourrir jusqu'à la moelle. Jusqu'aux culottes. Jusqu'aux couches. Car notre travail de sape de la société (rouge et permissive) dans laquelle nous grandissons ne devra surtout pas

négliger ces lieux charmants où le Mal plonge ses racines : la crèche et la maternelle. (B 94)

Esta microsociedad facilita a los trillizos la realización de sus planes. Como decía más arriba, harán uso de ciertos de sus compañeros de origen foráneo para realizar actos vandálicos xenófobos. Primero a través de la seducción:

Moi et Dominique-fesses sommes assis au bord d'un banc. Un peu tordus, comme avec le cul entre deux chaises. Position qui sert à avantager la splendeur imaginaire de nos hanches et la ninceur réelle de nos tailles. Maurillons, négrillons et apparentés bavent en nous reluquant. (B 103),

y luego con ayuda de la droga que compran a esos mismos hijos de inmigrantes:

Le dealer, qui, on ne sait plus par quel hasard génétique, répond au nom bâtard de Moustapha Dupont [...] D'un geste de milliardaire, Dominique-mâle déplie son billet. D'un geste de gangser, Moustapha Dupont montre la marchandise. Tout est en règle. On fait l'échange. (B 103-104)

El siguiente espacio cerrado público es el cine porno que regenta M. Hugues de France y donde trabaja Denise. Este espacio le sirve a Gómez-Arcos para reiterar la doble vertiente anteriormente citada, pero esta vez ejemplarizada en la industria cultural francesa por excelencia: el cine. La primera vez que aparece este espacio se presenta como el lugar donde M. Hugues organiza un encuentro nacionalista:

Une réunion en masse pour la sauvegarde de l'identité nationale, qu'un groupe de bienpensants (à la tête duquel se trouvait, comme par hasard, Monsieur Hugues tout dans les poches rien dans la culotte) avait organisée dans un ancien ciné-bordel pour pédés anonymes du côté des Grands Boulevards. Ah! Paris, Ville Sainte! (B 60)

Se presenta de este modo la ambivalencia que representa el cine que regenta M. Hugues: por un lado, la ideología extremista y nacionalista de los «bienpensants» y por otro, el negocio a través de actividades que atentan contra la moral católica, base de la ideología derechista según se muestra en la novela. También se puede ver

en esta cita el uso irónico que se hace de la religión en la novela, profundizando en la ambigüedad y ambivalencia señalada.

Más adelante, Dominique-fente explicita el significado del cine porno para su familia:

Notre argent de poche? Il vient du cinéma porno. De façon naturelle, si j'ose dire. Industrie que s'adresse aux déchets de l'humanité, constitués en majorité de ressortissants des tiers et quart mondes, le cinéma porno nourrit notre maman, paie nos études, nos blazers anglais et nos laines écossaises, nos loden autruchiens, en fin notre bcbg de triplés blonds aux yeux bleus. Cette pornographie mise en bobines contribue aussi à la stabilité de notre argent de poche, nous triplés à ne nous coûte pas un centimètre de cul (ne craignez pas le pire), mais les après-midi et les soirées de notre petite maman y passent. [...] Elle est ouvreuse dans un cinéma à trois salles spécialisées, situé à Pigalle. Nous la remplaçons assez souvent, son jour de congé [...] Le propriétaire y consent. Ce Monsieur, qu'on appelle chez nous Monsieur Hugues de France (B 101-102)

Ese dinero del que hablan los trillizos se usa para llevar a cabo su plan xenófobo, de modo que, en un primer plano, este lugar está ligado a los fines extremistas de los trillizos y M. Hugues. Como se puede observar, el cine porno es el sustento de la familia, sobre todo por el trabajo de la madre; pero, de nuevo en la ambivalencia de una doble moral, se consiente el trabajo a los niños, en un lugar vetado a los menores de edad. De hecho, cuando Denise está embarazada serán los trillizos quienes la replacen casi a tiempo completo en el cine porno. Pero este espacio presenta otro sentido más: nos encontramos con que muchos de los clientes son inmigrantes, de esta manera se expresa uno de los trillizos:

Votre baraque pue l'Afrique et le Coran pour illettrés comme ce n'est pas permis, mais nous, triplés, tenons bon, car nous devons veiller sur une mère française enceinte [...] Surtout les week-ends, il n'y a que du foncé là-dedans. Ce n'est pas commode du tout, ça sent la pisse barbare, le foutre barbare, force est de reconnaître qu'on y trouve aussi quelques grappes de pédés de chez nous ou proches de chez nous, voire méditerranéens (B 143)

Estamos de nuevo ante un lugar de encuentro intercultural, un espacio donde se encuentran personas de diferentes culturas. Este lugar cerrado y público vuelve a representar, como lo hiciera el pub típico, la realidad que vive el país vecino, es decir, la interculturalidad en el seno de una misma patria. Y de nuevo se vuelve a mostrar la mirada de superioridad que tienen los oriundos frente al foráneo, en este caso resulta más que evidente, ya que se trata de la voz del trillizo que protagoniza y encarna los sentimientos más puramente xenófobos, que, como ya he explicado, simboliza desde una suerte de hipérbole el sentimiento de rechazo al otro que Gómez-Arcos observa en la ciudad en la que vive, como foráneo, desde hace casi veinte años.

Si la escuela era el espacio de educación de la memoria, el cine es para M. Hugues el espacio de reeducación (y por tanto limpieza) de la memoria nacional. Después de haber contado que tiene una productora de cine porno donde solo aparecen actores rubios, ojos azules y blancos, expone así el fin de su empresa:

Car si nous, Blancs, Occidentaux, Européens, Français enfin, nous réussissions un jour à extirper de notre mémoire lubrique ces appétits charnels qui nous poussent vers le nègre, le bounou, le Juif, le bridé et autres bêtes à fesses, tout en empoisonnant leur libido avec la blancheur mythique de notre peau, imprimée sur leur rétine de dévoreurs de films porno, nous pourrions crier : “Victoire! Nous les tenons!”, nous pourrions faire en sorte qu’ils soient obsédés par le Blanc, par le désir du Blanc, apathiques et impuissants face à leurs frères de race, et, donc, stériles. Stériles, mesdames, mon cher enfant. Comprenez-vous ce que cela signifie? La primauté de notre race blanche, de notre Dieu de Blancs, de nos patries de Blancs, serait alors un fait incontestable. Nous aurions gagné le principal pari de cette fin de siècle : pourrir la vie à cet Allah de mes couilles et autre idoles! (B 148)

El espacio del cine porno alberga dos sentidos muy claros, por una parte, un lugar de contacto entre culturas, muestra de la realidad que obseva Gómez-Arcos; por otra parte, nos encontramos con el proyecto xenófobo de M. Hugues, proyecto que roza lo fantástico, pero que está relacionado precisamente con la destrucción del otro, con el odio al otro en definitiva. Asimismo, es importante resaltar, como decía más arriba, la ambigüedad que comporta un lugar como este para personajes como los de la novela, de modo que se muestra de manera muy clara y crítica la doble

moral del pensamiento derechista y xenófobo, que no duda ante la posibilidad de enriquecerse con un menester que va en contra de sus supuestos postulados morales, relacionados con el catolicismo; esto se observa al final de la cita, donde se expresa el odio al otro a través de su religión, de modo que se enfrenta a la religión que ostenta el personaje, el cristianismo católico. Odio, por otra parte, que también supone el estado de doble moral en que se mueve el personaje, ya que el cristianismo se muestra, en principio, contrario al odio.

El tratamiento del espacio en la novela es muy intenso. Junto a los espacios privados —la casa—, y públicos cerrados —la escuela, el pub y el cine—, el autor completa su tratamiento insertando en la novela la ciudad de París como espacio público abierto. Como es bien sabido, es la ciudad de Arcos, que comparte con Madrid, como se ve en el metatexto que he citado más arriba —la novela se escribió entre esas dos ciudades—. En un primer momento, la ciudad se muestra como el lugar que ha vivido Mayo del 68 y que tiene un mundo lumpen —donde se encuentra el pub típico— que es frecuentado por Denise en su juventud. Denise habla de la ciudad como su lugar natural para vivir, una vida urbanita que va ligada a la apertura que supone el constante encuentro con el otro, con la diversidad que habita en la ciudad:

Moi, j'adore la ville. La Grande Ville. [...] j'élèverais toutes les cités du monde au rang de Ville Sainte. Pourquoi uniquement Jérusalem, Rome, Qom, Lhassa, La Mecque, Katmandou ou Moscou? C'est pas chic pour les autres. [...] voyant les autres vivre, j'ai l'impression d'entendre une prière. Pas adressée aux dieux, mais venant de la vie. Une prière désintéressée. Et noble. Notre Vie qui êtes sur Terre. Alors, je regarde autour de moi et je me sens heureuse d'officier dans ce temple qu'est la ville. La ville-ma ville. Votre ville. Paris aux milles faciès. (B 20-21)

Esta es la primera visión que de la ciudad tiene Denise, amante del espacio urbano donde vive, donde puede encontrar al otro todo el tiempo, donde se puede encontrar con mil caras. Además habla de la ciudad en general, de otras ciudades del mundo, con lo que la representación del espacio urbano se universaliza como espacio de apertura. Pero esta primera percepción de la ciudad cambiará más adelante, cuando el personaje cambie, entonces se mostrará de una manera muy diferente. La

ciudad se presenta, a través de la mirada de los personajes ultraderechistas, como un lugar donde se producen los «males» del mestizaje y del «nocivo» contacto cultural. Esta imagen de la ciudad está encabezada por la emisora de radio nacionalista —existe un programa a tal efecto: «sa maman écoutait sur radio *Allons-z-enfants* l'émission "Extérieurs-ville", diffusée chaque jour en direct d'un arrondissement de Paris» (B 190)—, donde se transmiten noticias de sucesos completamente irrisorios y surrealistas que se desarrollan en la ciudad. Destacaré dos ejemplos, suficientes para entender la forma en que se presenta ese lugar de posible y efectivo contacto intercultural. En un momento se cuenta la violación por parte de unos inmigrantes de la escultura de Juana de Arco —símbolo de Francia— de París (B 179-180); también se habla de la muerte del Sacré-Coeur —símbolo de la religión occidental—. Un ataque cardíaco acaba con su vida provocado por la cantidad de inmigrantes que pueblan su puerta: «Le Sacré-Coeur n'a jamais voulu ignorer, comme bien d'autres en France, la progression du cancer étranger chez nous. Il ouvrait les yeux. Il était tout ouïe. Et ça lui a coûté la vie» (B 194).

Se observa así una evolución del espacio común de la ciudad en la novela. Se pasa de una visión descriptiva de la ciudad, donde se produce el intercambio cultural, a una visión hermenéutica, dominada por los medios extremistas que muestran un choque cultural que, por su carácter hiperbólico, pierde total credibilidad y resulta cómico. Esta evolución va en paralelo con la que sufre Denise Durant, de modo que se confirma el punto de inflexión que se ha observado en ese momento en que queda embarazada por sus hijos, cuando cumple la condena impuesta por estos: la renuncia a sus lealtades pasadas para desarrollar una exarcebada pertenencia a la ideología racista de los trillizos y de M. Hugues.

Para finalizar con los espacios que se presentan en la novela, haré un pequeño recorrido por todo lo que supone el *ailleurs*, «otra parte», el más allá de las fronteras. En la narración aparece en varias ocasiones, desde dos perspectivas diferentes. En un primer momento se puede mencionar la reacción negativa que presenta Denise ante este término cuando habla de sus ancestros: «Pas de gènes blonds, ni bleu ciel, chez leurs ancêtres maternels. Il est donc indiscutable, et partant évident, que *ça* vient d'ailleurs. Cet *ailleurs* m'inquiète, me tracasse. Me travaille le ventre et la conscience.» (B 25). Está intentando descubrir el origen de sus trillizos y acto seguido cuenta la forma en que quedó embarazada. En este caso, lo extraño, lo

desconocido, preocupa a la protagonista, se muestra lo que viene de fuera, de lejos, como un motivo de preocupación. Pero es ese *ailleurs* el que ha provocado el nacimiento de unos niños contrarios a la mezclanza pretendida, a modo de paleta de colores donde se mezclan todos los tonos de forma que resulta el blanco. En otro momento de la narración —ya citado más arriba, cuando hablaba de los personajes principales—, Dominique-fesses habla de marchar fuera del país, provocando así la cólera de su hermano-macho: ese *ailleurs* supone básicamente la posibilidad de liberación del yugo impuesto por el hermano, una vía de escape; junto con la mención del viaje de Thérèse a Escandinavia, es el único momento en que el exterior tiene connotaciones positivas. Así era, en la mayoría de los casos en la primera novela de Arcos, donde el exterior se configuraba como la posibilidad del cambio a mejor, aunque al final se opte por la vuelta y la implosión monocultural. En este caso, el exterior es mayoritariamente negativo, por lo que la implosión monocultural se efectúa de manera, digamos, más natural, en reacción contra ese exterior «peligroso». Veamos otro ejemplo de este espacio exterior indeterminado en el sentido negativo que puebla la novela, Dominique-fente habla del encuentro sexual de su madre con los inmigrantes: «Comme dans l’Empire du Mal, quand on est princesse blonde et qu’on a le malheur de tomber dans les mains de l’ennemi noirâtre venu d’ailleurs. (Les ennemis viennent toujours d’Ailleurs. Il va falloir que j’étudie avec un peu plus d’attention la carte de ce pays-là)» (B 121-122). En esta cita se ve claramente el sentido de lo exterior que se le da en la narración: básicamente la visión reduccionista e irrisoria del pensamiento xenófobo que concibe a lo venido de fuera como su enemigo natural. De nuevo se confirma esta tendencia a ridiculizar el discurso monocultural, de modo que a través de esa hilaridad se está haciendo una propuesta de tolerancia.

4.2. Elementos de un proyecto monocultural: el incesto⁷⁸ y la religión

Como sucedía en *L’agneau carnivore*, aquí nos encontramos con dos elementos temáticos centrales a partir de los cuales se organiza el sentido profundo de la novela. Por un lado, de nuevo el incesto, el mismo que se encuentra en el centro de la interpretación de la primera novela de Arcos, y que permite por tanto dilucidar la

⁷⁸ Remito al estudio de la primera obra de Arcos para el conocimiento de los postulados teóricos (Punto 3.2), basados en definitiva en las teorías de Freud, Lacan y Lévi-Strauss, sobre los que trabajo para la interpretación del incesto, es a partir de ellos que realizo el estudio de *Bestiaire*.

evolución del tema en la creación intercultural del autor. La relación de incesto en esta novela tiene dos diferencias esenciales: aquí se trata de un incesto intergeneracional y fructífero, mientras que en *L'agneau carnivore* se produce un incesto entre hermanos, sin posibilidad de fruto alguno. Por otro lado, nos encontramos con la religión como elemento central de la narración. En *L'agneau carnivore* la religión también es de suma importancia, como se ha visto, pero en este caso está más ligada con el sentido esencial y con el incesto; de modo que estos dos motivos están unidos.

Ya se ha visto las posibles interpretaciones que el incesto puede tener, de manera muy resumida podemos destacar las siguientes: uno, endogamia, negación del otro; dos, momento del desarrollo del niño; tres, neurosis, perversión sexual; cuatro, deficiencia o regresión social; cinco, momento de la cultura en su prohibición; seis, ruptura con el orden establecido; siete, génesis, fundación de un nuevo orden; y ocho, vuelta a la infancia, al útero materno.

En primer lugar cabe señalar la existencia de dos tipos de incesto dentro de la novela: el incesto que se produce en las relaciones entre los hermanos y el que se produce en la relación entre los hijos y la madre, del que se gestará el nacimiento del engendro al final de la novela. Es importante tener en cuenta esta diferencia, ya que el acto incestuoso puede tener interpretaciones diferentes y es, de manera exclusiva, en el caso del segundo incesto donde incide la religión.

La relación que se produce entre los hermanos comienza al octavo año de edad. Es el momento en el que el falo de Dominique-mâle se pone erecto, demostrando su fuerza e imponiendo, a partir de ahí, un claro falocentrismo dentro de la sociedad en miniatura que supone esta trinidad. Dominique-mâle se sirve de la atracción sexual que provoca en sus hermanos para controlarlos y llevarlos a su terreno, ya se ha visto cómo y hacia dónde se dirige esta seducción. Veamos cómo lo explica el propio Dominique-mâle:

Je suis fier de la totale dépendance que j'ai su éveiller en eux, dépendance physique, psychologique, fier de la promptitude avec laquelle leur besoin de désir répond à mes moindres désirs, mes moindres ordres, car, en fin de compte, mes désirs sont des ordres pour eux, ce qui est tout à fait normal, étant donné que je suis le mâle de la trinité. (B 65)

Pero, ¿qué sentido tienen esas relaciones incestuosas? Antes de responder a esta pregunta es necesario subrayar un detalle esencial de las relaciones que mantienen los hermanos, a saber, la necesaria infructuosidad de las mismas. Aquí, como en el caso de *L'agneau carnivore*, los hermanos mantienen relaciones que no pueden tener fruto alguno: por un lado, la relación homosexual entre los dos chicos es evidentemente infructuosa; por otro, la relación entre Dominique-mâle y Dominique-fente, nunca se produce con penetración, precisamente para dejar virgen a la chica, ya que tiene una función social que cumplir.

J'ai estimé qu'elle devait rester vierge jusqu'à l'âge adulte, c'est-à-dire dix-huit ans. Nous, ses frères, lui chercherons alors un mari physiquement et psychologiquement qualifié pour lui faire des enfants que nous attendons d'elle. [...] Notre Dominique-fente se contentera de mes doigts et de ma langue. (B 66-67)

La posible exogamia que pretende Dominique-mâle para su hermana no es del todo eficiente, ya que se trata de buscar a un hombre que esté social y étnicamente emparentado con ellos, de modo que se trata de una exogamia limitada. Téngase en cuenta lo explicado por Freud en *Tótem y Tabú* con respecto a las relaciones entre las diferentes sociedades totémicas, posible origen de la exogamia generalizada: la exogamia supone la relación con individuos foráneos al grupo, no solo a la familia. Se trataría pues de lo que Freud llama un «incesto de grupo» (Freud, 1985: 15).

Como se puede observar en la cita anterior de la novela, es Dominique-mâle quien controla las relaciones sexuales entre los hermanos, solo se producen cuando él lo decide y de la manera que él decide. Se puede afirmar que se trata de una relación incestuosa llevada a cabo para un fin muy concreto: el control de los hermanos para después perpetrar el acto incestuoso que más importancia tiene dentro de la relación: el acto incestuoso con un fruto muy determinado. Este fruto aparece al final de la novela: un militar que adquiere el papel del padre monocultural que los trillizos no tuvieron.

A partir de las diferentes interpretaciones del incesto antes expuestas, se puede interpretar esta relación en varios sentidos. En cuanto a la edogamia es evidente que se trata de un grupo extremadamente cerrado y que actúa, como ya he

explicado más arriba, como un solo ser, tanto es así que se denominan con el nombre de trinidad, otorgándole un sentido religioso. La endogamia que se produce entre los hermanos lleva a la interpretación de los mismos como una trinidad al modo de la Santa Trinidad de la religión cristiana católica: ya se ha visto más arriba la alusión a esta nueva interpretación de la Trinidad. Pero, ¿qué relación directa existe entre el sexo y la Trinidad? No es posible establecer una relación bíblica intertextual para esta asociación en relación con la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo). Más bien puede tratarse de la relación más fuerte que puede existir entre los humanos, una relación sexual, como digo, controlada por Dominique-mâle que los une en cuerpo e ideología, los hace uno. Como sucede en el caso de la primera novela de Arcos, esta relación no está destinada a dar fruto, el fruto está en ella misma, es decir, en la unión en trinidad de los hermanos con la finalidad última de provocar el nacimiento de un ser mesiánico, el engendro fruto del incesto entre los hijos y la madre.

Desde la interpretación del incesto como momento de desarrollo del niño, tendríamos que hablar de neurosis, de un estancamiento en el proceso evolutivo de los niños. En la narración se ve claramente que ese momento de estancamiento está relacionado con la pertenencia de los personajes a una ideología extremista, fuertemente monocultural, que se instala en la locura de creer en una raza superior y en la necesidad de exterminar a todo lo diferente. Además, esa perversión sexual se ve en el uso que hacen del sexo para manipular a los compañeros extranjeros de clase. «Ses ordres (de Dominique-mâle) sont les suivants : ces moricauds, ces négrillons, on leur fait sans cesse miroiter nos beaux petits fessiers tout en leur défendant de les approcher, ne serait-ce que d'un pouce.» (B 101). Si interpretamos el incesto como deficiencia o regresión social, el déficit tematizado sería la incapacidad del encuentro con el otro de los trilizos, que niegan el derecho a la coexistencia, de hecho, es en este sentido en el que se desarrolla toda la narración: la extrema intolerancia hacia el otro, la imposibilidad de una sociedad intercultural bajo el concepto social de estos personajes. Por último, se puede resaltar la interpretación relacionada del incesto como el reflejo de un momento precultural, donde se está gestando, precisamente, una nueva cultura. En el caso del incesto infructuoso entre hermanos, como pasara en *L'agneau canivore*, no lleva a la producción de otra cultura, más bien de la destrucción de toda cultura. Pero aquí, estas relaciones incestuosas están pensadas para llegar de modo unitario a la relación incestuosa que sí será portadora del fruto de una nueva cultura, la que se produce entre los hijos

—como ente unitario, en paralelo a los tres inmigrantes con quienes se relaciona Denise— y la madre. De modo que sí existe este momento precultural en la relación de los hermanos, un momento que construye la pequeña representación de la nueva sociedad que se pretende en ese futurible del que hablaba más arriba; nos encontramos con una sociedad patriarcal, endogámica, monocultural, etnocéntrica y anclada en ideas extremadamente reaccionarias leales a momentos oscuros de la historia.

En resumen, el tratamiento del motivo del incesto en la obra de Gómez-Arcos avanza en *Bestiaire* con respecto a lo realizado en *L'agneau carnivore*, y cobra tintes mucho más globalizadores. La relación incestuosa entre los hermanos está totalmente guiada por el hermano-macho y tiene un fin muy claro: la consecución de una nueva sociedad donde se imponen las ideas de extrema derecha, las ideas de limpieza étnica el rechazo, por tanto, al otro, a la interculturalidad. Véase la siguiente cita situada en la primera narración de Dominique-fente:

Nous voici trois messies blonds venant du fond des âges, du fin fond de la race, des confins du génie génétique qui rendit possibles les origines célestes de notre civilisation, nous voici nous, j'insiste, amenés par l'Histoire à remédier à ce foutoir aux allures de kaléidoscope racial qu'est l'Occident d'aujourd'hui. Nous somme jeunes. Nous somme frères. Nous ne somme que trois. Mais, quelque part en nous, se terre un noyau d'héroïsme prêt à éclater, muni d'une force d'expansion sauvage. Ce noyau va grandir, scintiller. Il va multiplier son énergie jusqu'à l'infini. Et, un jour, il agira sur le monde avec le même élan créateur qu'au commencement des temps cet autre noyau céleste, triplé au trinitaire, notre ancêtre, formé cette fois-là par Dieu le Père, son Fils et l'Esprit saint. (B 99)

No puede quedar más clara la misión fundadora que tienen los hermanos, misión totalmente relacionada con la religión, con la religión cristiana católica; es evidente, así lo explica Dominique-mâle: «nous, triplés, sommes des chrétiens. J'ai décidé que cette glorieuse foi sera la nôtre» (B 89). Pero esa fundación de la nueva sociedad, de la renovación de la «civilización occidental», no se verá concluida en la relación incestuosa, trinitaria, de los hermanos. Para la fundación de un nuevo orden, de algo que tenga posibilidad de futuro, es necesaria la procreación, y es en la relación incestuosa entre los hijos y la madre que se producirá ese nacimiento tan

esperado. Esta misión se ve justificada de la siguiente manera por Dominique-mâle. Se dirige a la madre en el hipotético juicio:

Car nous, vos enfants, somme restés sans histoire. Table rase pour vous, c'est héroïque. Je vous l'accorde, pour nous, c'est l'absence. Pire : le manque. Tu ne comprends pas? C'est bon, nous t'expliquons : en ce qui concerne nos racines (ces pulsions salutaires venant des tréfonds des origines) nous sommes en perpétuel état de manque. Des déracinés. Ni foi, ni loi, ni feu, ni lieu. Des anonymes. Voilà ce que nous sommes, ce en quoi vous nous avez transformés. Des clandestins. Des sans-papiers. Imigrés dans notre propre pays. Cette nation, la nôtre, foncièrement étrangère, qui est devenue notre seul héritage spirituel. (B 116-117)

La narración adquiere a través de este fragmento un sentido simbólico. El niño, al hablar así, se apropia la voz de una generación entera, la generación que nace y vive ya en la interculturalidad, en esa Francia caracterizada por el contacto entre gentes de todas partes. Asimismo, también se muestra como portavoz de una visión muy particular de esa Francia, una voz de un futuro que se basa en ideas reaccionarias y de pretendida monoculturalidad, de modo que también es portavoz de esa parte de la sociedad francesa que rechaza la interculturalidad, esa a la que Gómez-Arcos muestra, a su vez, su rechazo en esta novela llena de sarcasmos e ironías que la ridiculizan.

El momento en que se produce el incesto entre los hijos y la madre está completamente planificado por Dominique-mâle, quien lleva la batuta del proyecto monocultural y reaccionario —así se resalta el patriarcado y la falocracia—. El incesto es la condena que los trillizos aplican a su madre por el pasado revolucionario y el intento de destruir la sociedad occidental a través del mestizaje. Es en las segundas narraciones de los trillizos y de Denise donde se expone este momento. Dominique-mâle habla de los hechos que se van a producir:

Des faits purs, limpides, préconçus, soupesés. Des faits célestes, comme les expériences en laboratoire, et non pas terrestres, comme de vulgaires faits divers. Des faits en dehors et en marge de l'Histoire, mais qui constituent la nourriture souterraine, secrète de celle-ci, sa tétée tellurique, si nous osons dire.

Et nous osons. Des faits, enfin, incroyables parce que fantastiques. Mais réels.
Oui, des faits réels. (B 115)

Se ve claramente la intención redentora de la condena para la madre. Se pretenden unos hechos fundacionales por parte de una trinidad, el narrador lo presenta así, como un tres unitario. Por otra parte, se previene de los elementos fantásticos del embarazo y parto de la madre, a modo de prolepsis que intenta poner el hecho en su punto exacto, es decir, en el sentido alegórico y no realista. De modo que más que una intención de verosimilitud, esta afirmación de Dominique-mâle es una suerte de guía para la interpretación de lo fantástico. Veamos ahora en qué consiste la condena a la madre según su ideólogo, Dominique-mâle:

Mais nous ne sommes pas des bourreaux, chère maman, très chère salope. Nous ne te condamnons pas à la prison. Ni à l'exil. Nous ne te condamnons pas à la peine capitale. Nous ne te condamnons pas non plus à l'ostracisme. Nous ne le pouvons pas, nous sommes des enfants dévoués, affectueux. Nous te condamnons à nous aimer. À réapprendre dans nos bras la grâce de la tendresse. Oui, nous te condamnons à l'amour. Et nous mettrons cette sentence à exécution dès ce soir. (B 117)

Así se presenta la condena, una condena que está muy lejos de las que normalmente se aplican en la justicia. Se trata de la condena de adhesión a las ideas y, sobre todo, al proyecto de futuro de los trillizos: la procreación del padre monocultural, patriótico, mesías de esa nueva Francia etnocentrista, germen de una implosión monocultural. Estamos ante un incesto de ídole ideológica, esto se evidencia en lo que Dominique-fesses dice con respecto a lo que sucederá en la condena de esa noche: «Dès que maman sera rentrée de sa dernière séance de cinéma porno. La pauvre cloche, si elle savait le coup mortel que l'idéologie va lui assener.» (B 118). Como ya se ha visto, Dominique-fesses sirve en algunos momentos de contrapunto a Dominique-mâle y muestra de alguna manera cierto desacuerdo con los planes de su hermano. Antes de lo citado (B 117) ha tratado a Dominique-mâle de dictador por la pretendida unanimidad de la decisión de condenar a la madre.

En la segunda narración de Dominique-fente se muestra una clave más para entender el verdadero sentido de este incesto planificado e ideológico. Según la niña,

Dominique-mâle habla así de las faltas cometidas por su madre: «Elle doit payer sa dette historique» (B 120). Y más tarde sigue diciendo:

Suivant le noble élan de son âme pure (de Dominique-mâle), il a décidé de rendre le bien pour le mal. Les anciens égarements politiques de maman, ses erreurs, ses faux pas, ses vices acquis et les vertus qu'elle a abandonnées en route (oh! vertus de la race ignoblement bafouées!), tout cela et le reste nous allons le punir en un seul lot. [...] Cet acte d'amour humain, préfigurant l'amour divin, est programmé pour ce soir. [...] (Habla de la cena que va a preparar) Pour le dessert, une boîte d'ananas au sirop. Ça fait riche. Ça donnera à la cérémonie sa touche Fauchon. Il faut se faire doucement aux fastes de la grandeur française retrouvée. (B 122)

Son varios los puntos a destacar de estas dos citas (B 120 y 122). En primer lugar nos encontramos con el verdadero sentido que se le quiere dar a los actos cometidos por Denise, una deuda histórica nos pone delante de una «falta» cometida como país, ya no de manera anecdótica como persona; esto se ve apoyado por la interpretación que del personaje de la madre hacía más arriba: la madre representa a la patria y es así cómo los trillizos, nueva generación de esa patria, está juzgando a la madre patria, esa patria que intentó una revolución y consiguió algunos avances aperturistas en Mayo del 68. Esta interpretación se ve confirmada al final de la segunda cita, donde ya se asume que la condena y reconversión de la madre va a suponer la venida de esa Francia a la que son leales los trillizos, esa Francia representada, entre otros, como se ha visto, por el gobierno de Vichy, Poujade o Le Pen. En segundo lugar, esta labor de transformar a la patria en un espacio de extrema monoculturalidad se liga aquí con una función divina —ya he hablado de la relación entre trillizos-trinidad y su labor mesiánica— en esta cita se ve claramente que el juicio que se le prepara a Denise Duran es de orden divino, un amor divino que configura una ruptura con un orden establecido para la creación de una génesis, un mundo nuevo construido a partir de esta relación incestuosa entre los niños y su madre. Por último, encontramos en esta cita el tono ridiculizante que se usa en toda la novela con respecto a la ideología que quiere constituir esa nueva patria: vemos cómo se ridiculiza con la lata de piña en conserva como si de un plato glamuroso se tratase. Evidentemente, este tipo de ridiculizaciones acercan al lector al verdadero

pensamiento del autor, completamente opuesto al de los personajes principales de la novela, asimismo coherente con el que se dejaba ver en su primera novela.

El punto de vista de la madre sobre la noche del incesto se refleja en su segunda narración (B 123-130). Es ahí donde vemos claramente la conversión de Denise a la ideología de sus hijos. ¿Se podría hablar de la conversión de un país por las nuevas generaciones? Este capítulo es en cierto modo particular, pues es el único que no está numerado. Esta falta de numeración puede indicar el sentido de capítulo visagra del que hablaba en el análisis de la estructura del texto. Se trataría pues del capítulo central del libro, punto de inflexión donde la madre (patria) se convence de la necesidad de tomar partido por sus retoños y tomar una actitud hostil al otro, al foráneo, a pesar de que su propia identidad ha sido constuida a través de foráneos de todas partes, y de la realidad intercultural que le rodea. En este capítulo se señalan elementos ya vistos como el patriotismo ridiculizado («Sur la table, un bouquet patriotique: bleu, blanc, rouge. [...] Du plastique» [B 124]); la realidad intercultural en que viven los personajes y su xenofobia («Le fleuriste, un basané de Bonréo» [B 125]); el sentido ritual del incesto, ritual para una génesis («leur lait à la fraise pour partager avec leur chère maman ce qu'on peut appeler une libation copieuse» [B 126]). Denise acepta un futuro en total comunión con sus hijos, al modo endogámico, con esa ideología que rechaza al otro: «Face au futur, nous, mère et enfants, allions former un tout indivisible et invincible.» (B 127). Al final del capítulo se confirma el sentido divino, de ruptura con un orden establecido y de nuevo génesis. Pero no solo divino, también social, de manera que se presenta este acto incestuoso como un cambio social de inspiración divina, como si de un libro sagrado se tratase.

Car ils lèchent, sucent, fouillent, tripotent, malaxent, pétrissent et pénètrent mon corps comme chargés d'une mission que j'appellerais normalisatrice. Comme s'ils étaient munis, pour ainsi dire, d'un mandat judiciaire. [...] l'orgasme familial s'est déclenché dans ce noeud de moelles, comme un crachat de foudre envoyé par le Ciel? Ah! que Dieu est bon, qu'il est juste! Qu'il est gentil aussi! Car c'est Lui qui nous enseigne que nul autre en ce monde ne nous donnera des joies plus douces, plus légitimes, plus durables que celles que nous dispensent nos propres enfants. Multipliez-vous, nous a-t-Il dit. Sans trop pouvoir expliquer ni pourquoi ni comment, j'ai le sentiment que mes triplés et moi avons suivi son commandement à la lettre et avons, cette nuit-là, obéir sans

rechigner aux ordres divins. Pleine de ravissement, je me suis aperçue quelques jours plus tard que j'étais enceinte. [...] Non, ce n'était pas le Saint Esprit. (B 129)

Y al final del capítulo habla del hijo monstruo que tendrá, monstruo en estrecha relación con la intención de Matilde, en *L'agneau carnivore*, de producir un cataclismo en su entorno social a través del nacimiento de su hijo ciego, aunque éste, decepcionando a su madre, abre los ojos para mirar a su hermano Antonio. De alguna manera el cataclismo de Matilde se cumple con la relación incestuosa e infructuosa entre los dos hermanos, del mismo modo, en *Bestiaire*, nace un monstruo que será el inicio de un cataclismo dirigido a la extrema monoculturalidad.

En la cita anterior se muestra de manera clara la relación que existe entre el incesto y la religión católica y el sentido de misión divina para realizar una génesis en toda regla. El nacimiento producto de este incesto complica en cierto modo la interpretación de estos dos motivos de la novela. El monstruo que nace del incesto tiene, para sorpresa de Thérèse, cabeza de adulto: «c'était une tête d'adulte. Oui, une tête de mec» (B 204). El embarazo y el nacimiento de este «mec» están, por un lado, cargados de irrealidad y, por otro, de simbolismo; así aparece de manera explícita en la novela: «la grossesse de ma copine Denise était *un cas* : sa réalité se présentait ornée des oripeaux de l'irréel» (B 200); «L'ensemble des invités assistait en silence à cette douleur joyeuse. Un consensus dans le symbole flottait autour du lit» (B 201). De esta manera se presenta la evidente irrealidad del engendro de Denise y la necesaria alegoría que se pretende mostrar con el mismo. Asimismo se trata de un embarazo ideológico, patriótico y mesiánico:

Mais j'ai encore une chose à mettre au clair : ce truc-là, ce n'était plus sexuel, c'était idéologique. [...] A côté de cet acte patriotique émergeant de l'utérus de ma copine Denise, tout le reste était pâle, gris inachevé. Tout était innocent, et dérisoire. (B 202);

Ça virait à la folie évangélique (B 203).

Este nacimiento complica, como digo, de alguna manera la interpretación del motivo del incesto. En un principio se impone la interpretación de un nuevo orden

que nace, de la génesis, además esperada por todos los personajes, excepto por Thérèse, de manera explícita. Y así se produce, pues nace un militar que en su arenga de recién nacido expone el plan extremista y monocultural que todos esperan. Sin embargo, existe otro elemento más, se trata de la explicitud de este ser como el padre de los trillizos. En un momento, M. Hugues habla del padre de los hermanos rubios y de ojos azules, a partir de una mentira que le hicieran (esto no se narra) los mismos trillizos: «Vous, triplés. C'était qui déjà, leur père? Un capitaine, je crois. Un capitaine de parachutistes si je m'en souviens bien. Vous m'aviez dit qu'il est mort en mission, quelque part en Afrique, n'est-ce pas?» (B 142). Y, efectivamente, al final de la novela, es un militar el que nace de Denise, un paracaidista («Un béret militaire. De parachutiste» [B 206]). Como si los trillizos hubieran premeditado el nacimiento de su padre. Los niños gritan «Papa!» (B 205) al ver al engendro y la madre dice lo siguiente después del parto: «—Mes enfants, j'ai enfin la joie de vous donner un papa. Cher Hugues, voici le père de la Patrie qui vous manquait. J'espère qu'il vous convient, à vous tous.» (B 208). Después de observar estas citas se puede analizar el fruto de este incesto en dos direcciones, además de lo ya expuesto: por un lado, el lector se encuentra con una suerte de edipismo invertido, es decir, una relación edípica con la madre pero no a partir del parricidio, sino, precisamente, para provocar el nacimiento del padre, de la autoridad de un padre afín a la autoridad social, identificado con esa autoridad. Si tenemos en cuenta los conceptos explicados por Freud en *El malestar en la cultura*⁷⁹, vemos aquí una regresión a la autoridad externa, autoridad que se ve, a partir del parricidio, en el origen del *super-yo*, autoridad interna. Esta interpretación está relacionada con la que explica este nacimiento como una génesis, es el nacimiento de una autoridad genética. Asimismo, la pretensión de engendrar en la madre al padre está muy clara con este nacimiento del paracaidista que los niños querían como progenitor, de modo que el sentido endogámico del incesto toma un significado de extremismo brutal: se muestra un proyecto endogámico, monocultural extremo, el nacimiento, el futuro de ese incesto es una regresión al padre ausente, al padre imposible, al que no existe en la realidad, ya que la realidad del padre es un mestizaje de razas y culturas. Es pues un padre a contra natura en todos los sentidos. Por otro lado, esta extrema endogamia tiene su correlato, digamos, social, una interpretación identitaria que tiene que ver con la

⁷⁹ Ver bibliografía.

nación, pues se presenta también como un padre de la patria. Aquí tenemos de nuevo ese sentido religioso de génesis. En este sentido social se presenta a la criatura como «censé incarner le nouvel ordre que ma copine et sa clique avaient appelé de leurs vœux» (B 208), representando a Francia, como si Denise hubiera parido al símbolo del país, una Francia particularmente negativa:

Son coté droit, par exemple, me rappelait irrésistiblement le nostalgique d'Indochine ou d'Afrique du Nord, recyclé à contrecœur en soldat de fortune; son coté gauche, au contraire, tendait vers le petit-bourgeois, mi-paysan mi-fonctionnaire, poujadiste par nature : quand il se retournait, la rigide carrure de son dos me faisait penser au parachutiste de métier, au policier, tortionnaire à ses heures mais bon fils de la Patrie. (B 208-209)

La novela se cierra con el discurso del recién nacido, un discurso xenófobo, nacionalista, en resumidas cuentas, de pretensión monocultural, representación de la nueva patria que Agustín Gómez-Arcos denuncia en su novela.

4.3. Signos de interculturalidad

En esta novela los signos de interculturalidad relacionados con el país de origen del autor son menos que en *L'agneau carnivore*. Resulta evidente que, al no situarse en España, no aparezcan elementos culturales que evidencien una relación dialógica entre los dos países, como sucediera en la primera novela de Gómez-Arcos. Sin embargo, el contenido de la novela está completamente ligado a la condición de Arcos como escritor fuera de su tierra y de su lengua, ya que muestra, de manera clara, por un lado, su preocupación por la aceptación del otro en Francia y, por otro, las latencias histórico-culturales y lingüísticas que le son propias. Ya analicé en la primera novela del autor estas latencias.

4.3.1. Cultura de origen

Los elementos de explicitud cultural vienen dados por el tratamiento de la cultura de origen como cultura extranjera. En esta novela, el autor se introduce de lleno en un potente acervo cultural francés, dando de esta manera el salto de la lengua, presente en todas sus novelas anteriores, a la cultura del país de destino. Mientras que en *L'agneau carnivore* analizaba la aparición explícita de los elementos culturales

españoles para hacer comprender al lector francés el contenido de la novela —intención dialógica evidente—, en *Bestiaire* la cultura de origen aparece como cultura foránea.

El momento donde se concentra la mayor parte de elementos de la cultura de origen es cuando Denise frecuenta el pub típico (B 29-38), un lugar español, donde se presentan varios tópicos. Pero no es el único momento donde se observa esa latencia cultural, también se ve en la lengua. De la siguiente manera se presentan algunos elementos culturales de este tugurio donde entran en contacto varias tradiciones culturales: los elementos decorativos («une poêle à paellas [rouillée] et une tête de taureau» [B 29]) que muestran una intención de tipismo en el pub, posible reclamo para los clientes; en el pub se consumen elementos también típicos de la gastronomía española: sangría, paella y chorizo es lo único que se nombra. También aparecen personajes típicos de la cultura española vista desde Francia: la gerente del pub, que ya he descrito anteriormente, la portera española, personaje que aparece varias veces en la novela y representa el emigrado laboral en París; he aquí un ejemplo donde además se utiliza una expresión del español⁸⁰: «ma concierge, une brave Espagnole de Pater Noster qui, dans la loge, rue Lamarck, se tenait opiniâtement penchée dans l'âge de pierre de son village.» (B 30). Cabe señalar que la calle donde vive Denise es la misma donde vivía el autor, exactamente en el 36 bis. Esta referencia hace pensar en la verdadera necesidad de Arcos de mostrar la realidad que le rodea, es la realidad que él mismo observa desde su casa, en su calle, en su barrio, hasta el punto de situar a sus personajes en su misma calle. Por otra parte, y siguiendo con los personajes hispanos, como ya se ha visto, hay varios personajes que muestran el origen cultural del autor: Thérèse d'Avila, al casarse con el travesti barcelonés adquiere una simbología aperturista que la aproxima a la cultura española e incluso la reivindica en un momento dado. Su marido es muestra del tradicional aperturismo de la ciudad de Barcelona; además nos encontramos con uno de los inmigrantes con los que Denise tiene relaciones sexuales: Moctezuma Gómez, personaje que ya he comentado y que muestra muy bien el origen del autor, hasta el punto de parecer un alter-ego, por su origen y apellido; entre los niños que ayudan a la propaganda racista a los trillizos nos encontramos con un hijo de una melillense: «Sa maman, grosse bobonne ibère mit bas du côté de Melilla (Afrique)»

⁸⁰ *Patérmoster*: 1. Oración del padrenuestro. 2. Padrenuestro que se dice en la misa, y es una de las partes de ella. (DRAE).

(B 106), aquí Gómez-Arcos se ve obligado a precisar la situación geográfica de la ciudad española, guiño necesario para el lector francés; y por último, tenemos al entrenador de este niño, un republicano exiliado:

Lui, le vieux, est un ancien républicain espagnol (on dit que ce n'est pas la même chose qu'un républicain français, mais Dominique-mâle grogne à l'unisson avec Monsieur Hugues : «Méfie-toi, ma petite, qui ressemble s'assemble», c'est un dicton), le vieux, disais-je, est un rescapé de la guerre civile, de la déportation franco-allemande et de la glorieuse Libération de Paris [...] Le superbe mépris de mon frère ne lui est étranger. Il a assez vécu pour l'avoir déjà vu. Ici. Ailleurs. Lacrymogène, sa peur dégringole de ses yeux par deux ruisseaux liquides qui mouillent ses joues creuses. (B 107)

En esta cita se puede observar la tradición literaria de Arcos, la fidelidad a la generación que perdió la guerra que he analizado en su primera novela y que será una constante en las novelas que escribe entre estas dos. Aquí no solo se observa la cultura de origen del autor como una referencia a la interculturalidad amenazada por el pensamiento reflejado en la narración, sino que también se hace una suerte de homenaje a la identidad olvidada y reivindicada por el autor almeriense. Este personaje tan emotivo, tan lleno de humanidad en un mundo de «bestias», es un claro homenaje a las gentes de la tierra de origen que tuvieron que partir para seguir luchado contra la intolerancia, contra el fascismo y que, al fin y al cabo, nunca se han visto recompensadas por sus sacrificios vitales. Por consiguiente se trata de la muestra de la cultura de origen muy especial, de una parte de esa cultura y memoria histórica a la que Arcos reivindica fuertemente y que se verá ampliamente representada en la última novela escrita por el autor, analizada en esta tesis.

En conclusión, se puede afirmar que Gómez-Arcos se mantiene en esta obra muy próximo al lector francés, a la cultura de ese lector, tan próximo que casi desaparecen las alusiones a su cultura de origen. Sin embargo, estas alusiones consiguen situar al autor en la cultura del otro, a pesar de mostrar un conocimiento impresionante de la cultura del país de destino. Esa ipseidad con respecto al lector es la que le da a Arcos la autoridad de hablar del otro en el seno de la nación francesa, pero no solo eso, también el conocimiento, la inmensa adaptación a la cultura francesa que demuestra. Así, desde los dos lados, desde una postura intercultural es

de donde la novela parte para configurar un paso más en un proyecto estético intercultural de por vida, cuyo análisis afronto a lo largo de este estudio

4.3.2. Intertextualidad

En cuanto al título de la novela, a manera de tesis, se puede relacionar su origen, además de los textos medievales ya citados⁸¹, con el primer libro de cuentos de Julio Cortázar, titulado *Bestiario*. En este volumen se encuentra el relato «Casa tomada», cuyo contenido puede tener relación con la narración de Arcos: la alegoría de elementos extraños que expulsan de su sitio a unos personajes. Puede ser esta la base paranoica que sufren los personajes de este bestiario para reaccionar con una ideología de extrema derecha, con una extrema monoculturalidad.

En la primera novela de Arcos la relación con la literatura española cobra un sentido especial: la novela consigue llevar al lector francés algunos textos de suma importancia para el acervo cultural hispano. En *Bestiaire* nos encontramos con un caso diferente, la latencia cultural literaria del autor se amplía, se acerca a la literatura francesa, pero también a otras. De todas formas, existe algún vestigio de la literatura española, pero no muestra ya una literatura desconocida para el lector francés, se sirve de ella y se adscribe así, en una tradición cultural muy concreta. Veamos algunos ejemplos de intertextualidad más o menos evidentes.

En primer lugar, nos encontramos con lo que puede ser una alusión o, al menos al uso de una técnica narrativa, del Quijote, cuando Denise dice no recordar el nombre del pub típico: «La boîte en question arborait un nom dont l'exotisme (outrancier) me fit dresser les poils pubiens. [...] Je ne me souviens plus de ce nom-là» (B 29). Gómez-Arcos comparte probablemente la intención metonímica de Cervantes de no citar un lugar concreto para así es decir que existen muchos lugares de ese tipo, que es la normalidad, incluso lo general. De este modo el pub típico se convierte en una generalización, es decir que la existencia de un contacto tal entre culturas forma parte de la normalidad. Así las cosas, esta referencia intertextual está relacionado con dos niveles diferentes en cuanto a la interpretación intercultural de la novela: uno, la muestra de un acervo cultural literario distinto al del lector, muestra de un dialogismo intercultural, y dos, la muestra de una situación evidentemente intercultural en el país de acogida para poner de relieve, de nuevo, el peligro que

⁸¹ Véase el inicio del punto 4, páginas 151-152.

comportan las reacciones negativas a ese contacto cultural que forma parte de la normalidad. Esta referencia intertextual carece sin embargo de originalidad.

En segundo lugar, nos encontramos con la mención de Dostoievski, autor, junto con Cervantes, con el que Arcos comparte el sentido metonímico de sus personajes, como él mismo confiesa:

Ese individuo, yo lo transformo en personaje, en alguien que puede ser metáfora no de un solo individuo, sino de toda una serie de individuos, y esa “toda una serie de individuos” puede incluso llegar hasta ser la humanidad. Es un poco como *El Quijote*. También, en Dostoyevski, surge constantemente esa problemática. (Feldman, 2002: 186)

En este caso, presenta a Thérèse d’Avila como una lectora del autor ruso, único personaje principal, como ya he dicho, abierto a otras culturas; hablan de los dirigentes políticos: «que maman qualifie de *connards*, comme chez nous, et sa copine Thérèse d’Avila d’*obsédés*, comme chez Dostoïevsky» (B 89). Se ve claramente cómo se hace la diferencia entre el nosotros y el otro a través del conocimiento de un autor foráneo. Este elemento intertextual está relacionado con la intención metonímica de la novela, como se ve en la declaración del autor. Se sirve de la explicitud de este autor para mostrar la potencia metonímica que tienen sus personajes, que, como dice Arcos, pueden llegar a representar a la humanidad. En esta novela, ya se ha visto este sentido en sus personajes, como también se ha demostrado en el análisis de *L’agneau carnivore* y se puede observar en las demás novelas del autor.

En tercer lugar, se hace mención a uno de los clásicos del teatro francés, Racine; habla M. Hugues: «il faut attacher irrémédiablement leur désir à la proue (et à la poupe) sexuelle des Blancs. C’est dans nos classiques, je ne fais que paraphraser Racine. Ils ne pensent qu’à faire ça avec les Blancs.» (B 147). Arcos ofrece aquí manipulación de un clásico por parte del personaje, se trata del famoso verso 306 del acto primero escena tres, «C’est Venus toute entière à sa proie attachée», de *Phèdre*. Esta manipulación muestra a un personaje que pretende basarse en la cultura clásica francesa para apoyar sus argumentos racistas, pero desde el completo desconocimiento de esa cultura clásica, manipulándola en pos de sus propios intereses. De nuevo se ridiculiza así a la ideología extremista que es denunciada en

todo el texto. De esta manera sutil Gómez-Arcos hace reflexionar al lector sobre la manipulación en la construcción de la propia memoria. Él, como autor intercultural, domina la tradición literaria de la lengua que adopta como lengua literaria, y la subvierte y se puede permitir este tipo de ridiculización perteneciendo a una cultura ajena. Al tiempo que aparece de manera evidente la doble tradición cultural del autor de origen español. Del mismo modo, esta es otra forma de acercarse al acervo cultural del lector habitual de Arcos, otra forma, en definitiva, de conseguir una identificación entre lo narrado y el lector, de modo que se pueda apelar, con el mensaje que sea, al lector desde lo más cercano a él posible.

El intertexto, como adelantaba antes, tiene en *Bestiaire* un sentido muy diferente al que tenía en la primera novela del autor. Después de haber visto los casos de intertexto más importantes de la novela, se puede concluir que estas referencias a obras ajenas al canon nacional francés muestran, de manera más evidente, por un lado, la pertenencia del autor a una cultura diferente a la del lector, con lo que se establece un diálogo intercultural y proporcionan al lector una memoria en lengua francesa más amplia, y por otro, el acercamiento a la cultura del lector produce asimismo un intercambio y la consecución de los fines últimos de la narración, a saber, acercarse lo más posible a la sensibilidad del lector, para desde fuera y desde dentro, en un plano intercultural, ofrecer una crítica al estado de cosas en la sociedad francesa de la época.

4.3.3. Bilingüismo

Como también se vio en la primera novela de Arcos, los elementos que muestran la lengua latente del autor no son demasiados, pero sí existen. En este caso es aún menor el número de momentos en que aparece esta lengua latente. De todos modos, los que aparecen están relacionados, por un lado, con esa evidencia de la doble pertenencia lingüística del autor almeriense, y por otro, con la necesaria relación que se establece entre bilingüismo y sentido dialógico de la novela en cuanto a su contenido. De la misma manera, estas latencias lingüísticas se muestran de forma más o menos evidente de dos modos diferentes: uno, con el uso de palabras de la lengua de origen, en español y normalmente en cursiva, y dos, con la traslación de expresiones de una lengua a otra, en una suerte de traducción literal: lengua latente explícita y lengua latente implícita, respectivamente.

Veamos algunos ejemplos de la latencia lingüística del autor en sus dos modos de representación. La primera evidencia de la lengua de origen se encuentra bastante pronto, cuando Denise habla del pub típico. En ese espacio aparecen los nombres de productos españoles, escritos directamente en español, sin cursiva: tenemos «paellas, sangria» (B 29) y «chorizo» (B 37). La aparición de estos productos son consustanciales a la descripción de ese lugar español en París que muestra precisamente una interculturalidad evidente. Pero también demuestra el conocimiento de una cultura alejada del lector, de modo que aparece con toda naturalidad una lengua que le es propia al escritor y que muestra esa diferencia con respecto al lector habitual. Es evidente que cualquier escritor francés con un mínimo conocimiento de lo español podría haber descrito en estos mismos términos un lugar como el que aquí se muestra, pero en este caso, la pertenencia, del autor a esa cultura le da cierta autoridad cultural y adquiere un significado dialógico diferente, pues se está mostrando desde la vivencia personal, desde la automatización de esos elementos culturales como una realidad que está más o menos alejada de la del lector. Por otra parte, nos encontramos con la aparición de palabras en español, escritas en cursiva, que pretenden mostrar una realidad que no tiene correspondencia con un vocablo francés: «*mariquita*» (B 34) y «*prepotencia*» (B 49). Estas dos palabras, una dentro del ámbito del pub típico y la otra no, muestran de manera clara, de manera muy evidente la latencia lingüística; ya no se trata de elementos típicos en un ámbito típico, sino que se muestran unas realidades que el escritor solo puede mencionar en español, porque tienen para él una carga experiencial que no se corresponde con ninguna palabra francesa y es esa carga experiencial la que trae al texto a partir de estas latencias. En el primer caso, se describe así el andar de un hombre que aparece en el pub típico: «Le monsieur souriant et maquillé —allure de bûcheron *mariquita* (pédale en espingouin)» (B 34). Como se ve, se traduce la palabra para que quede claro al lector francés. En este caso se ve de manera evidente esa doble lengua, la necesidad de mostrar una realidad puramente en español se ve acompañada por la necesidad de que el mensaje llegue al lector habitual, al francés. Es importante tener en cuenta que esta palabra está puesta en boca de Denise Durant, personaje francés y etnocéntrico; podría tratarse de la influencia que adquiere en el pub típico, una influencia lingüística que contrarresta con el acrónimo claramente ofensivo que utiliza para nombrar la lengua de donde ha cogido prestado el término: «espingouin». Esta palabra, junto a la traducción de la supuesta influencia hispánica,

establece, una vez más, un lazo de identificación del personaje con el lector, sin que desaparezca del todo la identidad lingüística del autor. Por otro lado, se refleja también el conocimiento de otro personaje —M. Hugues— del español, como muestra de una influencia que no se explicita en la novela: «Chez les espinguins (dont la langue est plus imagée et, par là même, plus vulgaire)⁸² on dit qu'un poil de cul attache plus fortement qu'un cordage marin» (B 147). En el caso de «*prepotencia*», estamos directamente ante un uso de la lengua de origen como recurso para explicar una realidad que el autor muestra de manera más propia en su lengua materna: «Le voici, puisqu'il n'est plus un secret: je me proposais de créer, génétiquement parlant, une nouvelle race d'enfants, à forte concentration virale qui mettrait fin à l'arrogance occidentale, à notre *prepotencia* de coq de basse-cour.» (B 49). El término muestra, como decía antes, el origen lingüístico y cultural del autor, demuestra de nuevo, aunque se trate de la voz de Denise, una intención dialógica entre las dos lenguas, pues está construyendo a través de ellas una narración que se muestra fuertemente crítica con la implosión y la monocultura. De esta manera, no solo con el contenido de la narración, sino con un uso de la lengua Arcos reivindica la necesidad de una vía intercultural de diálogo para afrontar la realidad de contacto cultural que se muestra a lo largo de toda la narración.

Aún se encuentra otro elemento lingüístico que evidencia el bilingüismo del autor y que apoya esta conclusión dialógica: se trata del uso de una traslación lingüística: «*passage zébré*» (B 175), palabra compuesta inexistente en francés, donde se diría: «*passage clouté*». Arcos hace así una traslación directa de la palabra española. Esta palabra vuelve a enfrentar al lector con una lengua ajena, en este caso, incluso con una palabra compuesta desconocida, ya que es necesario un conocimiento más o menos preciso del español para dar con el origen de este compuesto. También se trata de una evidencia lingüística que hace partícipe de la convergencia de culturas en un lector intercultural, quien no tendría ningún problema para entender este calco. Así las cosas, se puede decir que se trata de otra muestra más del contacto real en la que vive el lector, el contacto entre culturas es tan evidente, que aparece incluso en el texto que tiene entre sus manos, se apoya de nuevo la opción dialógica.

⁸² Existe una continuidad en el nivel lingüístico de una lengua latente: se repiten expresiones que están relacionadas con la memoria cultural del autor, memoria constituida en la lengua de origen, que se explicita en este fragmento.

4.4. Conclusiones sobre *Bestiaire*: implosión monocultural en el país de destino

Bestiaire significa un punto de inflexión en la carrera literaria de Gómez-Arcos en Francia, puesto que supone el momento en que el autor de Almería pasa a ser silenciado por la crítica y en tanto que es su primera narración totalmente dedicada a la cultura francesa y a la contemporaneidad en que vive esa sociedad.

Partiendo siempre de la situación comunicativa que caracteriza a este tipo de proyectos estéticos, se puede concluir en primer término que Arcos está realizando un claro acercamiento a la cultura de destino, a la cultura francesa. Para ello se sirve de la técnica narrativa del diario, de manera que deja en la voz de unos personajes franceses la narración. De esta forma, el escritor se aleja de lo narrado, aunque aparece un *supranarrador* que podría mostrar una voz más allá de la de los personajes, por otro lado, y de manera importante, se hace uso de una lengua francesa que busca la identificación con el lector, una lengua sumamente coloquial en muchos casos, lengua de la calle, cargada de elementos idiosincrásicos que están totalmente dirigidos a ese lector francés; esto muestra, por un lado, la memoria histórico-cultural y lingüística francesa del autor, quien vive en Francia desde hace veinte años en el momento de la escritura y, por otro, esa necesidad de ser verídico en cuanto a las voces narrativas que componen la novela. Esta fuerte identificación de los personajes con el lector habitual no está exenta de la evidencia de una lengua y cultura latentes, de una lengua que se muestra junto al francés, de modo que se está apostando por la aceptación de la diferencia, por el diálogo entre diferentes lenguas como las antípodas de las pretensiones de algunos de los personajes de la novela, quienes tienen, a pesar suyo, un origen intercultural.

En cuanto al contenido de la novela y a su interpretación, la narración tiene su climax en el momento del incesto entre los trillizos y su madre, momento en que la madre, representante de la nación francesa y del etnocentrismo católico, se ve transformada en los ideales monoculturales de sus hijos y de M. Hugues. Si se tiene en cuenta la interpretación de madre *igual* a madre patria, nos encontramos aquí con la transformación de la sociedad francesa, de Francia, en definitiva, en una sociedad hostil a la acogida de extranjeros, cuando tradicionalmente siempre se ha considerado tierra de acogida. Esta representación de Francia está apoyada por las relaciones históricas que aparecen en la novela y que ya he analizado más arriba, a una Francia basada en los principios ilustrados reivindicada en Mayo del 68, enfrentada a la otra Francia, la intolerante y con una máxima expresión en el

gobierno de Vichy. Los trillizos juzgan a su madre, juzgan a la patria que se ha desviado de los postulados nacionalistas, de modo que se busca con ello el nacimiento de una nueva patria, más acorde con las ideologías anteriores al 68. Esta interpretación patriótica se ve claramente representada con el nacimiento del engendro producto del incesto, un nacimiento que se ve desde la perspectiva de los personajes como el nacimiento de una nueva patria; habla uno de los trillizos: «et nous entretenons l'espoir qu'elle va donner naissance à cette France Nouvelle dont tous les patriotes ont besoins» (B 143). En otro momento se concibe al embarazo de Denise como un embarazo patriótico y que cambiará el mundo en boca de Thérèse:

Cette marée patriotique, ma copine Denise la sentait sans cesse croître dans son ventre d'incestueuse mère enceinte. Quand elle évoquait son futur accouchement, elle n'en parlait pas comme de la naissance d'un enfant, mais comme d'un changement du monde. (B 158)

Incluso se dice que está embarazada de un padre de la patria: «enceinte d'un futur père de la patrie» (B 160). Pero la representación de estos elementos tienden a universalizarse en la pretensión divina y genética de los hechos narrados. En primer lugar, la interpretación del incesto más evidente está relacionada con la creación de una nueva civilización, se engendra una génesis, un mundo nuevo, que pretende una extrema monoculturalidad. En segundo lugar, nos encontramos durante toda la narración con elementos religiosos —ligados a la religión católica—, con su máxima expresión en la representación de los personajes como entidades divinas. Ya se ha visto claramente la asimilación de los trillizos con la Santa Trinidad. La madre también es considerada, cuando está embarazada, como una nueva virgen María: «je me sens un peu comme la Sainte Vierge? Non? Bon, pas tout à fait comme la Sainte Vierge, c'est vrai. [...] Elle souriait, Notre Mère Denise Durant» (B 162-163). Se ve aquí el pretendido mesianismo, como si se tratase del nacimiento de un nuevo Cristo. Asimismo, como también se ha visto ya, se considera los sucesos narrados como hechos de inspiración divina: «s'emploie (M. Hugues) à la rassurer en affirmant que l'éternité de notre race est garantie par une prescription divine» (B 179). En el momento del nacimiento se trata al engendro como si fuese un nuevo Cristo. Por un lado, la madre quiere que nazca en casa, en «un foyer humble» (B 203), como si del pesebre se tratase y, por otro, nace rodeado de gente, en continuo paralelismo con el

nacimiento de Jesús. Sin olvidar el sentido del nombre de Denise: «hija de Dios». A partir de todo esto, se puede concluir que el centro interpretativo de la novela está en la concepción y el nacimiento del engendro provocado por el incesto. La novela se construye a modo de colección de evangelios donde se muestra todo lo que tiene que ver con este nacimiento: existen las diferentes voces que hablan en torno a esto, las voces de la familia, madre y trillizos, y una voz exterior disidente de las ideas de los demás, pero que muestra, en cualquier caso el nacimiento del nuevo mesías. Incluso esta voz, atendiendo a su nombre —bien son conocidos los problemas que con la Iglesia tuvo Santa Teresa de Ávila—, podría representar, precisamente, una voz que se aleja del dogma mayoritario encarnado en Denise Durant, una voz minoritaria. Así lo expresa ella misma: «Mais je me garde bien de donner mon avis en présence de tout ce beau monde. Je ne suis qu'une misérable minorité.» (B 181). Esta interpretación que muestra la asimilación de la novela con una suerte de «libro divino», se ve confirmada con su título, ya que los bestiarios medievales tenían su origen en un texto religioso y, en muchos casos, tenían la finalidad de mostrar el origen divino de los seres que pueblan la tierra.

Al final de la novela aparece ese engendro, un hombre, el padre de la patria y de los trillizos, un militar que se pasea por la casa como pasando revista: «l'individu atroce que son ventre venait d'expulser, arpentait l'exigu trois-pièces-cuisine-salle d'eau comme s'il passait en revue une caserne et des troupes» (B 208). Engendro que nace para dar órdenes y muestra su discurso guerrero para cambiar el país. Su discurso, con el que se deja abierta la novela, aparece como apología de la extema monoculturalidad, centro por tanto de las intenciones ideológicas que se muestran durante toda la narración, transcribo aquí un fragmento del discurso como muestra de esa ideología:

Restons une race pure, nous les Blancs, les Occidentaux, mais méissons-les au point qu'il ne sachent plus d'où ils viennent, qui ils sont, quelle langue, celle des humains ou celle des bêtes, il leur faut parler pour exprimer leur nature profonde. Encourageons-les à mélanger leurs sang, leurs gènes, jusqu'à ce qu'ils deviennent ces esclaves à deux pattes dont nous aurons toujours besoin. (B 209)

Como se ve, no se hace más que afirmar los planes de etnocentrismo, xenofobia y monoculturalidad de los trillizos y de M. Hugues de France, planes que se basan en una ideología que se ve ridiculizada en numerosas ocasiones en la novela, y que tiene su base en colectivos sociales que el escritor critica fuertemente con lo narrado, especialmente la Iglesia católica y el ejército. Pero ¿qué sentido tiene toda esta amalgama de divinización, génesis y xenofobia en cuanto una narración intercultural? Ya lo he adelantado más arriba. Se trata de mostrar el estado de cosas en que se encuentra Francia —ya se ha resaltado el sentido de anclaje con el espacio y el tiempo presentes— acudiendo a una alegoría para rechazar de lleno la deriva monocultural que está tomando el país. El autor hace uso de técnicas narrativas que acercan lo narrado al lector, para que desde una fuerte identificación con los narradores, se sienta interpelado en algo que le concierne directamente, denunciando así, como sucediera en *L'agneau carnivore*, una situación extremadamente peligrosa, una situación que describe la implosión monocultural, que parte de una relación incestuosa, imponiéndose así una interpretación universalizadora, en un caso sin fruto posible y en otro con el fruto fantástico de un caudillo de la monoculturalidad. Esta situación de extrema monoculturalidad, de implosión, puede derivar, como decía en el análisis de la primera novela, en la autodestrucción. Existen muchos elementos paralelos con la primera novela de Arcos que hacen pensar, efectivamente, en una intención similar, en una propuesta similar en cuanto al diálogo intercultural. Diálogo que se ve claramente en la novela a través de distintos personajes secundarios y sobre todo en la forma en que el autor, en tanto que escritor de origen español, se introduce de lleno en la lengua, cultura e idiosincrasia francesas, no sin dejar de mostrar algunos elementos que recuerdan a su origen.

5. L'ANGE DE CHAIR

Estamos ante la última novela publicada de Agustín Gómez-Arcos. El análisis de esta novela se hace imprescindible para entender el recorrido de la novelística gomezarquiana: supone el final de su carrera literaria en relación con los lectores. Pero esta no es la única razón por la que realizo aquí un estudio exhaustivo de la novela. También resulta relevante en relación con el fin de este trabajo en tanto se trata de una narración que da un giro casi radical en el conjunto de la obra de Arcos. Se puede ver en ella un cambio importante en su temática y en la realidad que el autor pretende reflejar. Se trata de una novela mucho más poética que las anteriores, cuyas temáticas estaban más ancladas en la realidad social —aunque utilice recursos fantástico o alegóricos—. Sin embargo, como se puede desprender del título, aparecen en esta narración elementos comunes a toda la obra de Gómez-Arcos como es, por ejemplo, la religión. En cuanto a la interculturalidad que recorre la narrativa del autor, se puede encontrar en esta novela una cierta superación del hecho de formar parte de un mundo de culturas en interrelación y, de ese modo, se observa una normalización, se pierde en sus páginas la necesidad de poner la interculturalidad de relieve. Estas son las razones por las que analizo esta novela escrita en Madrid entre abril de 1993 y agosto de 1994, según nos indica el propio autor en el paratexto del final, y publicada en 1995⁸³. Esta es una de las pocas novelas del autor que ha sido escrita íntegramente en un solo país⁸⁴, la mayoría de ellas están escritas entre París y Madrid, pero también escribe Arcos en otras latitudes: en Atenas (*L'agneau carnivore*, *Maria República*), en San Francisco (*Ana Non*) y en Nueva York (*L'enfant miraculée*).

Las estancias de Gómez-Arcos en Madrid se hacen más largas a partir de 1992 a 1995, cuando Arcos estrena en la capital española tres de sus obras de teatro dirigidas por Carme Portaceli con colaboración institucional: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1992), *Los gatos* (1994) y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1994-95). Como ya se ha visto en la introducción de este trabajo, la vuelta a las tablas españolas supuso una suerte de reencuentro del autor de Enix con su público de origen. Las obras representadas llegan a las tablas españolas con más de veinte años de retraso: están escritas en los años 60 y 70.

⁸³ Ver bibliografía para referencia completa.

⁸⁴ También escribe *Pré-papa* solo en París. Hay tres novelas en las que el autor no especifica dónde han sido escritas: *L'enfant pain*, *L'homme à genoux* y *L'aveuglon*.

Estas estadías del autor en España parecen desconectarle del mundo cultural francés, como si de un nuevo exilio se tratase, ya que no existe ninguna crítica sobre su última novela en el país vecino⁸⁵. Es necesario decir que, como sucediera en la novela anteriormente analizada, sobre *L'ange de chair* no existe ningún tipo de estudio científico, de modo que se trata de una novela ajena a la crítica especializada. De nuevo se encuentra Agustín Gómez-Arcos ante el silencio de la crítica y, probablemente, ante una considerable disminución de sus lectores, causa posible del fin de las publicaciones del autor. Dos novelas quedaron sin publicar: *Predateurs d'enfances* 1994-1996 y *Feu grand père* (1996-1997). Antonio Duque confiesa⁸⁶ que no conoce las causas exactas de esta falta de interés por las últimas obras de Arcos; pero aclara que el autor almeriense arrastraba algunos problemas con la editorial Stock, motivados, siempre según Duque, casi con certeza, por la falta de eco y de venta de su última novela, *L'ange de chair*. Con esta novela acaba pues la carrera literaria de Arcos para el público.

L'ange de chair narra la historia de Christian, un traductor francés que tiene una relación de amor-amistad con Myosotis, una andaluza, hija de marino, casada con el patrón de su padre en la adolescencia, viuda y riquísima. El traductor está en la casa de Atenas de la viuda, donde realiza una promesa de juventud: traducir para ella la *Odisea* de Homero en francés; de ahí parte el presente narrativo. En ese tiempo de verano conoce a Téophrasia, la ama de la casa y a su sobrino, Panoïotis, «el ángel de carne» a que alude el título de la novela. Este chico es huérfano, está bajo la tutela de su tía, y está haciendo el servicio militar. Es bisexual y tiene por novia, o al menos así lo pretende la chica, a Iréne, la ayudante de Téophrasia. Myosotis considera al chico como un dios. Este riega el jardín por la noche, muy tarde, antes del alba, cuando Christian se prepara para dormir, después de trabajar toda la noche. El «poeta», así lo llaman, se enamora del chico y cae enfermo. En su convalecencia, el semidios lo cuidará y le presentará al pintor Stelios, antiguo amigo de Myosotis. En su casa hay un regimiento de jóvenes muchachos que posan para él. Tiene un discurso utópico, busca la utopía de convertir a los seres humanos en dioses que cumplen su destino. El amor entre el poeta y el chico no se consuma. Todo está relacionado con la mitología griega, Miosotis es Ulises y Christian una suerte de

⁸⁵ Me baso en el trabajo de investigación sobre las referencias existentes sobre el autor realizado en el IEA (Instituto de Estudios Almerienses) por Francisca Sánchez Sevilla.

⁸⁶ Entrevista realizada el 27 de enero de 2011.

Penélope que «desteje» de noche la traducción de la *Odisea*. Estas metáforas míticas son mucho más complejas, como veremos más adelante; en cualquier caso, las relaciones con el mundo mítico son casi siempre explícitas. Christian, durante la estancia, decide que quiere quedarse en Atenas. Myosotis, que se pasa la vida viajando, vuelve a la casa de la capital helena, después de recorrer el mundo para celebrar sus bodas de oro con su difunto esposo. Viene acompañada de un argentino, guapo e inculto: no habla más idioma que el suyo, mientras que los demás personajes, excepto el servicio, hablan al menos dos. En la ceremonia, Myosotis manda que se lea un pasaje de la traducción, luego expone su visión del mundo, una visión individualista de la que Odiseo es ejemplo, engañando a los dioses y consiguiendo alcanzar sus objetivos. Deja en su testamento la custodia de Panaïotis a Christian, los dos como herederos. Al final de la velada Christian se acuesta, desnudo, como siempre, entonces entra el ángel de carne y una nueva vida comienza para ellos.

La relación que se hace de los personajes con el mundo mítico griego sitúa la novela en el corazón del origen de la cultura occidental. Este punto de partida está relacionado con el sentido de génesis que recorre las novelas de Arcos que se han analizado aquí, de modo que esta narración supone un nuevo comienzo para establecer una propuesta ideológica a través de una estética muy marcada. La novela muestra un mundo intercultural en el centro de la cultura occidental, a unos personajes que están relacionados con diferentes culturas y lenguas y que están interconectados por una continua metaforización mítica. Este afán mitológico convierte, por tanto, a la propia narración de Arcos en una obra mitológica, como sucediera con *Bestiaire*, donde nos encontramos con una suerte de libro sagrado con sus diferentes evangelios; una obra mitológica, digo, que muestra un origen nuevo, mucho más optimista que el anterior, aunque sin la posibilidad de un fruto concreto. Estamos de nuevo ante una relación infructuosa a nivel vital, ante la utopía de un mundo nuevo semejante al de los dioses, como pretende el pintor Stelios.

La estructura externa de la novela también marca una diferencia con respecto a *L'agneau carnivore* y *Bestiaire*; esta novela no está dividida en capítulos, tampoco existe epígrafe alguno para otro tipo de división, como sucediera en la primera novela francófona del autor. *L'ange de chair* tiene pequeñas divisiones que sirven para cambios de tema; pero nunca de manera sistemática. Esta elección del autor puede llevar a pensar en la inexistencia de estructura externa determinada, al menos

no aparece de manera clara una relación de fragmentos que la estructuren en ese nivel. La novela se presenta como un discurso en continuo desarrollo, forma cercana a la realidad, al devenir temporal —de hecho predomina el presente— y al esquema de la memoria que, como se verá más adelante, va y viene, de manera que aparecen analepsis sin seguir un orden cronológico estricto, siempre desde la mirada particular de cada uno de los personajes a que acompaña el narrador.

5.1. Análisis de la novela

5.1.1. Un narrador entre la ipseidad y la alteridad

Podemos encontrar ya aquí, en cuanto a la forma en que está narrada la novela, la primera diferencia con respecto a las dos novelas analizadas anteriormente. Recordemos que las narraciones anteriores se estructuran en su mayoría en torno a relatos en primera epersona, en una visión fragmentaria del universo narrado. Por el contrario, en este caso, nos encontramos con un narrador en tercera persona, omnisciente, más concretamente con lo que Pouillon llama *visión con o narrador con* (citado por Garrido Domínguez, 131: 1996), «en la que el narrador aparece soldado al personaje y, por tanto, ve limitado su volumen de información al que éste tiene a su disposición». Es preciso resaltar que en este tipo de narrador predomina el estilo indirecto libre para la expresión de las voces y pensamientos de los personajes. Asimismo, el narrador no se ajusta del todo a la fórmula de *narrador con* centrado en un solo personaje, ya que en algunos momentos se «despega» del protagonista y se «suelta» a otros personajes. De este modo, nos encontramos con un narrador en tercera persona, pero que se aproxima de manera considerable a la primera persona, fórmula narrativa preferida del autor de Almería. Este tipo de narrador entre las dos fórmulas supone una evolución en la narrativa gomezarquiana: se pasa de las narraciones autodiegéticas —portadoras de una visión única y limitada— a la narración heterodiegética, donde el narrador se abre a la visión, a la experiencia y a la memoria del otro.

La narración comienza ya con esta doble visión (omniscencia e individualismo): «Longue Nuit de travail. Un travail exigeant, scrupuleux, comme la besogne, minutieuse et patiente, de l'horloger. Ou celle de l'enlumineur. Une tâche

rude, modeste : la tâche du traducteur. Christian est épuisé.» (ADC⁸⁷ 7). Se presenta así este narrador que observa desde el exterior al personaje, pero que lo acompaña en su punto de vista. De esta forma, la novela plantea desde el principio la perspectiva narrativa y se perfila como una suerte de narrador en tercera persona limitado por la visión del personaje. Poco después podemos encontrar incluso la confusión entre el personaje y el narrador con el uso del estilo indirecto libre. Después de transcribir un poema escrito por el protagonista, el narrador sigue: «D'un ton circonspect, il répète à haute voix son bref poème. Ode, élégie? De la foutaise, plutôt. Et rien d'autre. Plat, stéréotypé, sans âme. Pire : sans émotion» (ADC 9). Vemos cómo se muestra con bastante claridad el punto de vista del personaje, pero, acto seguido, el narrador se hace eco de estas palabras adheriéndose a las opiniones del protagonista: «Il ne fait pas grand-chose comme poète ; ces vers en sont la preuve. Sa vraie vocation, c'est de traduire les maîtres» (ADC 9-10). Esta confusión entre la visión del narrador y la del protagonista, Christian, se da en muchos más momentos de la novela, veamos alguno: la manera más clara en la que se opera esta confusión es a través del uso de la segunda persona del singular sin usar ninguna forma de marca tipográfica que aluda directamente a la voz del personaje, de este modo se confunden las voces del narrador y el protagonista sin dejar claro cuándo se trata de una o de otra; transcribo un ejemplo.

Bon, essayons de clarifier la situation, monsieur le poète. Ta subite curiosité pour ce jeune homme aperçu avant l'aube sous l'olivier, d'où vient-elle? [...]
C'est vrai. Tout concourait à prêter à la figure de l'inconnu un halo de mystère. Mais cela suffit-il à justifier ce sentiment d'événement exceptionnel, unique, céleste? Une fois de plus, ton tempéramente rêveur t'a joué un tour. [...]
Conclusion : contrôle tes imaginations, monsieur le poète. Mieux encore : oublie-les. (ADC 31-32)

Queda suficientemente clara en la cita anterior la confusión que se produce entre el narrador y el protagonista. El uso de la segunda persona es tradicionalmente una forma de duplicidad del «yo escritor». Tenemos un claro ejemplo en la pretendida destrucción de la tradición cultural heredada que Juan Goytisolo efectúa en su novela *La venganza del conde Don Julián*.

⁸⁷ Todas las citas de *L'ange de chair* irán introducidas por las siglas ADC.

En otros momentos, podemos ver cómo la voz del narrador y lo narrado parte claramente del punto de vista del protagonista, aunque no siempre es así, esto sucede cada vez que es posible. En el siguiente ejemplo se presenta la vida de Myosotis a partir de los conocimientos de Christian, a partir de lo que ella le ha contado en un tiempo pasado, de modo que la relación de los hechos narrados queda filtrada por la narración anterior de la protagonista de los hechos y, en el presente narrativo, por los recuerdos del protagonista de la novela. Se concluye la analepsis sobre la vida de Myosotis así: «À l'évocation de ces images du passé, dont Myosotis l'a fait dépositaire, un sourire un peu mélancolique adoucit le visage de Christian» (ADC 72). El narrador se despegó del protagonista solo en apariencia —desde la página 42 a la 52 se cuenta la vida de Myosotis— de forma que se asimila a una analepsis efectuada por el narrador omnisciente, pero, como se ha visto, existe una relación entre lo narrado y los conocimientos y recuerdos de Christian.

Cuando no es posible la adaptación de lo narrado al punto de vista del protagonista, cuando se trata de hechos narrados que no forman parte de su conocimiento, el narrador omnisciente se emplea de forma plena, aunque siempre pegado al personaje depositario de los hechos que se narran. El primer ejemplo que encontramos en la novela es el de la adaptación del narrador a Téophrasia, la ama de la casa. Después de hablar de la opinión que de su sobrino Panaïotis tiene Myosotis, el narrador se introduce en el punto de vista del personaje:

Fièvre de répéter les propos de Madame, qu'elle transforme en vérités d'oracle, la gouvernante ressert du café dans la tasse du poète. Du café noir, car Monsieur n'apprécie pas le lait. On croirait même qu'il le déteste, si l'on juge au geste de répugnance avec lequel il le refuse. N'importe, il est gentil. Quoiqu'un peu bizarre, comme Madame. Celle-ci, elle ne lui a jamais connu des relations normales. Tous des excentriques, ou presque. Totalement imprévisibles, comme dénichés au hasard de petites annonces! (ADC 17)

Como se puede observar, volvemos a encontrarnos con el estilo indirecto libre no marcado que produce ese efecto de confusión entre el narrador y el personaje, en este caso con un personaje no protagonista. Más adelante, encontramos otro ejemplo de este tipo: en este caso se trata del punto de vista de Panaïotis, perspectiva sumamente importante para entender la relación que se desarrolla entre él

y Christian. La aparición del fuero interno del joven se produce casi confundida con el punto de vista que acompaña al protagonista de la novela y a través de un estilo directo, con un monólogo interior de nuevo desprovisto de marcas que lo anuncien. Transcribo parte del párrafo donde aparece para que se vea claramente la inexistencia de transición desde un punto narrativo al otro.

Christian le voit poser les deux sur la fenêtre close derrière laquelle il s'est approché. Un court instant. Son regard ne s'y attarde pas. On dirait, au contraire, qu'il ignore la présence de l'autre côté des vitres. Délibérément. Sans doute un excentrique, cet homme blond d'un certain âge que s'amuse à passer la Nuit debout, à ne gagner son lit que quand le reste des mortels se lève. [...] Lui, le beau Monsieur, fermera les volets de sa chambre, se déshabillera, s'étendra sur son lit. S'endormira, alors qu'autour de lui tout se réveille. Il fera nuit du jour, l'étrange monsieur. C'est bien l'ami de la patronne, comme dit tante Téophrasia. (ADC 62)

Después de esto el narrador continua acompañando a Panaïotis, pero desde la tercera persona y la omniscencia, para más tarde volver al estilo indirecto libre sin marcas: «D'accord. Il entrera lui-même le saluer. Dimanche, à l'heure du déjeuner. C'est la seule chose correcte à faire. D'ailleurs, Myosotis n'apprécierait nullement qu'il persiste à jouer les farouches avec son invité d'honneur.» (ADC 68). Del mismo modo, nos encontramos con el *narrador con* pegado a Panaïotis en otras ocasiones. Más adelante, el narrador utiliza la técnica del contrapunto para mostrar dos acciones simultáneas, acciones que se acercan sin tocarse, acompañando a Panaïotis y a Christian, aunque respetando el punto de vista inicial del fragmento: el *narrador con* está con Panaïotis, de modo que no llega a mostrar los pensamientos de Christian. Se narra el paseo del chico por el jardín y en seguida leemos:

Pendant ce temps, le poète, nettement absorbé par son travail, n'a pas tourné son regard bleu vers le jardin. Pas une seule fois. Une sorte de réflexion profonde illumine son visage, comme éclairé de l'intérieur par une veilleuse. On le dirait méditatif, absent de la planète. Loin. Un doux sourire flotte sur ses lèvres. Un sourire nu et insouciant, tel un corps dont l'intime nudité se croit à l'abri des regards. Malgré lui, ce sourire délivre quelque secret caché dans son esprit.

En lui, un puissant signal indique à l'ange de chair qu'il se trouve lui-même à l'origine de ce sourire codé. (ADC 89)

Se ve de manera clara en esta cita la forma en que el contrapunto se convierte en una narración pegada al punto de vista de uno de los personajes, de Panaïotis. De nuevo se crea una suerte de confusión, donde el narrador va cambiando de punto de vista —siempre desde la omniscencia— para captar, en la medida de lo posible, la mirada de los personajes, en cierto modo, como si de una cámara de cine se tratase.

Esta es la dinámica que adquiere el narrador durante toda la novela, en pocas palabras: *narrador con* mayoritariamente fijado en el protagonista de la historia con acercamiento a los puntos de vista de otros personajes, en ocasiones con omniscencia en pleno uso y, en muchas ocasiones —se han visto algunos ejemplos— creando confusión entre los diferentes puntos de vista a los que se adscribe. De modo que nos encontramos ante un narrador con un punto de vista mayoritariamente individual, pero también se extiende a los otros o a lo otro —omniscencia—: aparece una verdadera polifonía, cosa que no sucedía del mismo modo en las dos novelas analizadas en este trabajo. Aquí nos encontramos con el punto de vista del otro de una forma más natural en cuanto a la narración se refiere. Recuérdese que en *L'agneau carnivore* la narración en primera persona del protagonista se veía, de manera radical y un tanto brusca, truncada por la aparición de la primera persona de Clara en los fragmentos llamados «Temps de Clara». De esta forma se mostraba el punto de vista exterior a los hechos sucedidos en la casa familiar del campo cuando los hermanos vuelven a encontrarse. En el caso de *Bestiaire* se recurre a la técnica del diario personal para ir mostrando los diferentes puntos de vista y sus pasados, de nuevo con cierta artificiosidad, rozando en ocasiones la inverosimilitud, como puede ser en las narraciones de los niños, con una forma de hablar un tanto madura para su edad, o bien, en cuanto al *supranarrador* del que no conseguimos saber su verdadera identidad. En *L'ange de chair*, Gómez-Arcos utiliza una técnica narrativa que se podría considerar como más convencional y heredera de las grandes novelas del siglo XIX y principios del XX, cuando se produce la extensión del narrador omnisciente y del uso del estilo indirecto libre, pero con la novedad del recurso de la confusión, de esa forma de mezclar los puntos de vista aun cuando se trata de un narrador en tercera persona. Esta técnica tiene un reflejo en cuanto a la interculturalidad que impregna esta novela. En la evolución que se opera con respecto a las dos novelas

anteriormente analizadas, esta voz narrativa, en ocasiones confusa, nos lleva al reflejo de una visión individual donde tiene cabida la mirada del otro, el punto de vista del otro, o de lo otro —ya no solo un otro extranjero, sino un otro metafísico: la alteridad—; este otro aparece de manera más natural y fluida que en la novelas anteriores, incluso de una forma más verosímil. La «cámara» muestra, desde la compañía del protagonista, lo que al otro le sucedió, lo que le sucede, incluso lo que piensa, de modo que se crea una relación de intercambio de puntos de vista, una polifonía necesaria para la interrelación y el diálogo.

En esta novela no es posible hablar de narratario, pues no existe. La técnica narrativa adoptada por el autor no deja la posibilidad de su aparición. La tercera persona hace que el narrador carezca de identidad definida y por tanto no se le presupone un interlocutor o lector al que dirigir su narración. El diálogo se produce en un nivel interno, dentro del universo narrativo, como ya se ha visto. La polifonía posibilita ese diálogo interno, diálogo que se produce entre los diferentes personajes y sus vidas, personajes y vidas que, como se verá más adelante, están configurados desde la interculturalidad, desde el contacto con el otro, como sucede con el propio constructo narrativo.

5.1.2. Función de los personajes

L'ange de chair no presenta un gran número de personajes y se observa de manera clara la diferencia entre los personajes principales (interculturales por diferentes razones) de la trama y los secundarios (monoculturales). Para facilitar la comprensión, recomiendo consultar el Anexo 8.2.3.a, donde aparece un esquema que representa la interrelación y simbología de los personajes.

5.1.2.a. Personajes interculturales

Los personajes principales de esta narración son los que forman parte del núcleo de relaciones de Myosotis. Estos personajes están relacionados de manera explícita con personajes de la mitología griega. El orden que establezo para su análisis está ligado a la importancia que tienen dentro de la estructura de la narración. Es el siguiente: Christian, Myosotis, Panaïotis y Téophrasia. Relacionados con estos aparecen otros que no forma parte de manera estricta de la acción, que aparecen aludidos, pero que sí son importantes para su desarrollo, me refiero al padre y marido de Myosotis, y a la madre de Christian.

Christian es el claro protagonista de la novela: como decía más arriba, el *narrador* con está de manera clara centrado en él y es a través de él que se desarrolla la trama del libro. En la primera página ya se nos presenta, en lo más relevante, al personaje. Conocemos su nombre y su profesión. En cuanto a su nombre, es necesario resaltar, en un primer momento y aunque parezca absurdo, la importancia que tiene que sea nombrado en la primera página de la novela. En muchos casos, Agustín Gómez-Arcos, como ya se ha visto, deja sin nombrar a sus personajes o bien los nombra en momentos clave para entender sus narraciones. En el caso de *L'agneau carnivore*, el nombre del protagonista no aparece hasta el último momento, ofreciendo al lector una lectura reveladora al final de la narración. En el caso de *Bestiaire*, nos encontramos con el nombre de los trillizos al principio, de manera que queda claro desde el primer momento que se trata de un personaje colectivo; mientras que el nombre de la madre no aparecerá hasta algo más tarde, por casualidad, mostrando así la normalidad, la identidad de francesa media de Denise. En esta novela, el nombre del protagonista, en la primera página, nos indica la necesidad del autor por mostrarnos la primera identidad —luego se producirá un cambio— del personaje, para que, como lectores, la tengamos en cuenta en todo momento. En segundo lugar, es preciso analizar el significado evidente que sustenta: Christian significa «cristiano», «el que sigue a Cristo». De modo que se nos presenta desde el principio como el representante de una cultura y una religión, las que se practican de manera mayoritaria en Europa. Podemos decir que Christian, en un principio, representa a Occidente. Pero su trabajo nos lleva a pensar en una apertura necesaria hacia al otro, la traducción conlleva el conocimiento de al menos dos lenguas. En este caso, del griego clásico; no será hasta más adelante cuando se mencione la lengua en la que realiza la traducción, el francés. Aventuraré, de momento, conjugando estos dos datos que aparecen en la primera página, que Christian simboliza el occidente abierto al otro, es decir, la interculturalidad real de Occidente. Pero esa identidad presentada al principio de la novela sufre un cambio muy importante, tanto es así que aparece de manera explícita: Panaïotis le da unos papeles a Christian, hojas de borrador que el chico le cogió al poeta un día antes; por la noche, el joven se ha masturbado frente a la ventana del traductor, ante su mirada, agarrando esos mismos papeles; esta acción se termina así: «Christian sourit, s'imbibe de leur arôme, les range dans la poche de sa veste. Ils l'accompagneront partout, près de son cœur. Seron la preuve de sa nouvelle identité» (ADC 191). Es

evidente que el contacto con el otro⁸⁸, el amor hacia el otro, hacia Panaïotis, ha cambiado la identidad del protagonista. Por tanto, la identidad que se presenta al inicio de la novela y que ya es un germen de interculturalidad —traductor de griego clásico en Grecia—, se ve colmada por el contacto amoroso con el otro. Este contacto amoroso, sin ser aún físico, irá cambiando la identidad de Christian hasta la consumación de la fusión física con el otro al final de la narración. El personaje pasa de la ortodoxia a la heterodoxia, de una identidad definida como representante de la cultura occidental a un contacto directo con el otro, otro igual, si nos atenemos a las interpretaciones psicoanalíticas de la homosexualidad⁸⁹; en cualquier caso, a la fusión con otro que rompe la ortodoxia. Christian pasa del amor, digamos ortodoxo, hacia una mujer (ADC 19-29), Myosotis, al amor hacia un chico, Panaïotis. De modo que nos encontramos ante la decisión de pertenencia al otro por parte de Christian, a un otro igual a uno mismo.

Pero volvamos al principio, en la segunda página de la narración se ofrece un rasgo físico del personaje que es característico de las novelas de Arcos y que, para él, tiene un significado especial: «Ses pupilles bleues, que l'âge n'a pas ternies, conservent une transparence presque marine.» (ADC 8). De la siguiente manera explica el propio autor el significado que los tienen para él:

Sabes, yo lo saco mucho. No sé si te has dado cuenta de que en casi todas mis novelas hay un personaje —por ejemplo, el hijo menor de Ana Paücha, de *Ana Non*— tiene los ojos azules. Nació con ese milagro de los ojos azules. Yo soy de una tierra de morenos, de ojos negros, y entonces los ojos azules han tenido siempre para mí la significación del contrario. Quizá, como un desdoblamiento; el Otro, la posibilidad de que el Otro, aunque sea muy parecido a ti mismo, es siempre diferente porque tiene otras características. Todo es naturalmente metafórico pero al menos en mis novelas, en todo lo que he escrito, los ojos azules comunican una traducción de la verdad que es contraria o al menos diferente de la de todos los días. (Feldman, 2002: 181)

⁸⁸ Téngase en cuenta el grado de alteridad que se señala en la propia narración desde el principio: «Panaïotis? Répète Christian, pour le seul plaisir de prononcer un nom si exotique.» (ADC 16)

⁸⁹ «Le choix de l'objet le progrès dans le développement de la libido après la phase narcissique, peuvent s'effectuer selon deux types différents: selon le *type narcissique*, le moi du sujet étant remplacé par un autre qui lui ressemble autant que possible, et selon le *type extensif*, des personnes que sont devenues indispensables, parce qu'elles procurent également choisies comme objets de la libido. Une forte affinité de la libido pour le choix de l'objet selon le type narcissique doit être considérée, selon nous, comme faisant partie de la prédisposition à l'homosexualité manifeste.» (Freud, 403: 1973).

El punto de vista del autor, expuesto tres años antes de la redacción de esta novela⁹⁰, apoyaría la interpretación que he hecho al principio de este personaje, a saber, parte de la cultura dominante, pero diferente, atípico, abierto al otro. Asimismo, ateniéndonos a lo estudiado hasta el momento, el azul de los ojos de Christian sitúa al personaje en la cultura occidental, como sucede con los trillizos de *Bestiaire*, donde se resalta de manera continua este aspecto claramente identificador.

Veamos también cuál es el significado de los ojos azules para la tradición. Si analizamos la simbología que se propone en el diccionario de símbolos que manejo⁹¹, podemos encontrar algunos elementos interesantes que bien pueden coincidir en algunos aspectos con la naturaleza del personaje. En cuanto a los ojos, se puede decir, en términos generales, que su significado tiene que ver con la percepción intelectual; en la tradición cristiana, Plotino, filósofo alejandrino, neoplatónico, del siglo I d. C., propone que «l'oeil de l'intelligence humaine ne pouvait contempler la lumière du soleil (esprit suprême) sans participer à la nature même de ce soleil-esprit.» (Chevalier y Gheerbrant, 1982: 688). Resalto esta visión cristiana de los ojos por la naturaleza del personaje que analizo. Asimismo, como es bien sabido, en la tradición literaria se toma a los ojos como el «espejo del alma», es decir, como reflejo de la interioridad de la persona. Por otro lado, el azul es un color muy connotado, representación del vacío, de los espacios de vacíos, pues son en su mayoría estos los que toman el color azul, por ejemplo el azul del cielo o el del mar. Esta vacuidad, esta transparencia se extiende a todo objeto que posea susodicho color, por lo que en este caso, tendríamos que hablar de la transparencia de los ojos azules de Christian, de la visibilidad que descubren sus ojos, tras lo cuales el personaje no consigue esconderse. Hay muchos ejemplos en la novela en los que Panaïotis, u otro personaje, descubre lo que está pasando en el interior del protagonista, sus ojos lo delatan. Expongo un ejemplo suficientemente representativo y paradigmático:

(Panaïotis) — Vous pensez trop, monsieur.

— Je pense à toi, répond Christian avec simplicité.

— Je le sais. Je le vois dans vos yeux.

⁹⁰ La entrevista realizada por Feldman data de 1990.

⁹¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant. Ver bibliografía.

- Est-ce donc si évident?
 - J'aime me voir dans vos yeux. Mais je n'aime pas votre silence. Vous avez le regard triste. Je n'aime pas vous voir triste. Est-ce à cause de moi, monsieur?
- (ADC 127)

Como se puede ver, los ojos de Christian se abren de manera involuntaria al otro, son más que el espejo del alma del personaje, son habitáculo para el otro, un apertura total.

Por otro lado, podemos encontrar otra cualidad más de los ojos de Christian: la reinvención del mundo, la recreación de lo que le rodea. Una de las denominaciones que se le aplican al personaje es la de poeta, aunque él no esté muy convencido de serlo —esto se verá más adelante—. Esta naturaleza, unida a esa mirada creadora, hace pensar en Orfeo y en su capacidad de mover el mundo, de transformarlo a través de su canto. Veamos dos ejemplos: Christian, guiado por Panaïotis, se siente como un vidente de la antigüedad, como Tiresias: «Christian, subitement atteint d'immodeste, se compare lui-même aux bardes aveugles qui, de tout temps, guidés par de célestes messagers, ont arpenté ces terres, fertiles en épopées.» (ADC 133); y de manera más evidente, «Christian pense aux anciens, à leurs assemblées de citoyens, à l'agora classique. Ses yeux de traducteur refont le monde.» (ADC 139). Más adelante, cuando trate de los motivos centrales de la novela profundizaré en esta asimilación de Christian con Orfeo y en la visión mítica que del mundo tiene el personaje. La mirada de Christian también es susceptible a cambiar, de transformarse a tenor de los cambios que se producen a su alrededor. Mirada que a su vez, al transformarse, vuelve a cambiar el mundo.

Le regard de Christian tempère son ironie, son bleu s'adoucit, s'azure, se teint d'une tendresse inédite. Enveloppe de rosée toute chose, toute personne sur lesquelles il se pose : les blanches fleurs du jardin aussi bien que la figure, opinâtement sombre, de Téophrasia qui [...] ne porte jamais sur elle la moindre note de couleur, cela depuis son premier deuil, la mort de son pauvre père (ADC 152)

En otro orden de cosas, el oficio de traductor de Christian es, además de central para la comprensión de la novela, sumamente significativo para entender la

función del personaje. La traducción supone el conocimiento de al menos dos lenguas, como es evidente, pero Christian conoce alguna más. En lo que atañe al oficio en sí, Christian es un traductor de encargo, pero sumamente minucioso: «Sa nouvelle traduction de l'*Odyssée*, soucieuse du détail jusqu'à la maniaquerie, n'avance qu'à petits pas. Et même à pas comptés. Vers après vers, hémistiche après hémistiche.» (ADC 8). Y más adelante, en la misma página leemos: «— L'oeuvre de toute ma vie, dit le poète en souriant. L'oeuvre d'un autre!». Y un poco más adelante, se rememora el momento en que Myosotis le encargó la traducción: «— Mon cher, je veux m'offrir Homère. Traduisez-le pour moi. Avec vos mots à vous, bien entendu!». Se observa claramente en estas citas el valor que adquiere en la novela el oficio de traductor, aunque al personaje no se le llame «traductor», sino «poeta». Esta denominación constante, entre poeta y traductor, lleva a pensar en una especial relación entre los dos poetas, el clásico y el traductor, en la unión de dos poetas a través de la traducción. La actualización de la obra de Homero se produce de manera plena, no se trata de una traducción literal, incluso, a partir de las palabras de Myosistos —«Avec vos mots à vous»—, podríamos estar frente a una reescritura de la *Odisea*. Tal forma de concebir la traducción, téngase en cuenta la reescrituras que Arcos hace de dos de sus obras al castellano⁹², supone una interrelación extraordinaria entre las lenguas y las culturas subyacentes a cada una de ellas, supone un estado de plena interculturalidad. Por una parte, el oficio de traductor, como ya decía más arriba, supone la apertura a la lengua del otro, aunque en este caso, la lengua del otro está muy lejos, ya que se trata de una lengua muerta; no obstante, se trata del griego clásico, lengua que está en el origen de la cultura occidental. Pero Christian conoce más lenguas: en primer lugar, su lengua materna, el francés, a la que realiza la traducción de la *Odisea*⁹³; en segundo lugar, sabemos que conoce el griego clásico, lengua de un otro extremo, lengua que no es hablada por nadie, no es la lengua materna de nadie; en tercer lugar, resulta evidente que, aunque no se explicita en la narración, Christian habla el griego moderno, ya que se relaciona con personajes griegos que no presentan la posibilidad, por su estado social, de conocer

⁹² Molina Romero habla de «reescritura» en las traducciones que hace Arcos de sus obras al castellano. Teoría expuesta en su prólogo a la edición en castellano de *L'enfant pain*, traducida por ella misma (2006).

⁹³ «Puis elle (Myosotis) s'enquiert, mais avec discrétion, de la version de l'*Odyssée* confiée à son poète préféré, ajoutant qu'elle l'imagine d'ores et déjà comme la plus exquise jamais réalisée en langue français, parole d'admiratrice» (ADC 177).

la lengua francesa; por último, el poeta traductor habla español, ya que es en ese país donde conoció a Myosotis, además de comunicarse con Hugo, el compañero argentino de la propietaria de la casa, quien no conoce más lengua que la suya. Como se puede observar, el traductor tiene una conciencia lingüística amplísima que supone y confirma la apertura al otro que en él se opera. Asimismo, y para confirmar la interculturalidad del personaje, nos encontramos con la convivencia continua con el otro, su vida viajera, hasta que decide instalarse en la tierra, del mismo modo, del otro.

Oui, c'est ici, dans cette forêt humaine (Atenas), qu'il plantera définitivement son corps errant. Se laissera vieillir sans soubresauts, sans hâte, comme le font les pierres antiques qui reposent parmi les oliviers, à l'ombre des cyprès, témoins muets de la vigueur impérissable d'un monde ancien, de sa force de vie. (ADC 121-122)

Esta decisión del personaje está ligada, como bien se puede observar, a parte de a su relación con Panaïotis, a la consideración de Atenas como un espacio mítico, lleno de vida presente, de personas que deambulan por las calles, pero con unas raíces hundidas en la mitología y en un pasado esplendoroso, como decía, origen de Occidente.

Otra de las características que se resaltan del protagonista y que es necesario señalar en este trabajo es su condición de niño-adulto. El personaje, en el momento del presente narrativo, tiene unos cincuenta años, dato que se da al principio de la novela, junto al de su nacionalidad. «Elle lui a fait savoir que ce Français quinquagénaire, taciturne, un poète, va séjourner chez eux l'été durant.» (ADC 11). En muchas ocasiones se habla de Christian como un niño o como un adolescente, acentuando así el estado de inocencia que ya se intuye en el color de sus ojos. Veamos algunos ejemplos. La primera referencia a esta forma de ser del protagonista se presenta cuando Christian pasea por la ciudad de Atenas: «Gourmand comme un enfant, le traducteur d'Homère s'achète une glace, parfumé à l'anis. [...] Il a l'air d'un gamin ravi qui se rappelle la comptine chuchotée la veille à son oreille.» (ADC 37). Estas comparaciones a modo de descripción del personaje se verán superadas, dando un sentido más profundo a la asimilación adulto-niño, un poco más adelante, en relación con Myosotis: «Myosotis le maternait, tout simplement. Le materne

encore» (ADC 41). Aunque en este caso se podría hablar de la necesidad de maternidad de Myosotis, es evidente que la acción de «enmadrar» precisa de un niño para realizarse. En cualquier caso, se confirmará más adelante la puerilidad del personaje. Se le trata como a un niño. Dice Téophrasia: «Surtout, ne bougez pas. Sachez que Myosotis m’a autorisée, par lettre à vous traiter comme un enfant si vous faites des bêtises.» (ADC 91). Asimismo, se siente necesitado del otro, como si de un niño se tratase, se apoya en Panaïotis para recorrer la ciudad durante su convalecencia y en un momento en que el chico le recrimina que fume dice: «Je fume depuis l’âge de dix ans. Un vieux vicieux! sourit Christian. Mais toi, tu me rappelles ma sainte mère: une vraie grincheuse. Elle était belle comme le jour. Insupportable, mais belle» (ADC 162). Es como si Christian buscara a su madre en todas partes, ya hemos visto lo que le sucede con Myosotis y también lo encontramos con Téophrasia: «— Ma propre mère pensait comme vous. Exactement pareil. En vous écoutant, je croirais l’entendre, renchérit Christian.» (ADC 19). El protagonista no pudo darle el último adiós a su madre: se encontraba de viaje con Myosotis, y ese hecho produce un cambio en él que le llevará a estar en Atenas durante el verano que se narra en la novela. Por lo que es en parte la pérdida de la madre lo que proporciona el argumento narrativo.

Son regret, c’est qu’il n’a pas pu accompagner la mort de sa mère, survenue d’une manière subite alors que Myosotis et lui se trouvaient à l’autre bout du monde [...] Le télégramme envoyé par sa tante s’est égaré dans un quelconque bureau de Chrinopoulos’s Oils. Quand il en a eu connaissance, c’était trop tard. (ADC 58)

La scène eut lieu à Paris, quelques mois auparavant, dans une suite d’hôtel épouvantablement impersonnelle, alors qu’il revenait d’une messe à la mémoire de sa pauvre mère. Une fois encore, leurs bagages étaient prêts pour le départ. Le poète s’effondra, pris d’une brusque envie de pleurer. [...]
— J’ai besoin d’une pause, chère amie, murmura Christian.
— Une pause? Bien sûr, chaton, bien sûr. Mais une pause comment?
— Simple : me coucher et me lever deux ou trois mois de suite dans le même lit. Est-ce trop demander?
[...]

— Vous êtes touchant, mont petit. Touchant comme un enfant. Mais je ne vous en veux pas : l'esprit d'enfance, c'est le privilège des poètes. Vous l'aurez, votre pause. Je me charge de tout, comme d'habitude. (ADC 39-40)

Es cuando Myosotis encomienda a Christian finalizar su traducción de la *Odisea*. Aquí se vuela a señalar esa relación niño-adulto del poeta. La necesidad de la madre puede estar marcada por la falta de ese último adiós, por la falta de un verdadero duelo, pues Christian no ha visto, ni siquiera, el entierro de su madre. De esta manera, nos encontramos ante la acción que inicia la novela, el momento que condiciona toda la narración.

Sin embargo, se tematiza a Christian como padre de Panaïotis. Iréne habla con él:

Il n'en fait pas qu'à sa tête. Mais si vous voulez lui parler... Vous pourriez être son père! Monsieur le traducteur d'Homère a un susrsaut. Il n'arrive pas à s'imaginer dans le rôle de papa d'un petit paysan. Drôle de promotion, pense-t-il. (ADC 31)

Pero esta relación con Panaïotis se va a confirmar, de hecho, esta cita sirve como prolepsis de lo que sucederá más adelante. Por ejemplo en el momento en que los dos personajes se encuentran de manera directa. Christian habla así la primera vez a Panaïotis: «Asied-toi, mon garçon.» (ADC 116). E inmediatamente una reflexión en estilo indirecto libre: «Cet absurde “mon garçon” implique une familiarité qu'il n'est pas en droit de se permettre.» (ADC 116-117). Esta familiaridad, expresada así, da a entender esta prefiguración de Christian como posible padre de Panaïotis. Incluso, más adelante, se ve a Panaïotis como a un niño con respecto al poeta: «Un gosse, en fin de compte» (ADC 130), se dice Christian cuando el chico toma una actitud de protesta. Poco a poco, la idea de la paternidad va introduciéndose en el discurso, de nuevo a modo de prolepsis, antes de que se exponga la decisión de Myosotis de dar la custodia de Panaïotis a Christian, este ya se ve como su padre:

Et voilà que, de façon totalement inespérée, la Grèce modifie ses points de vue, efface ses préjugés. Et il regarde l'ange comme on regarde un fils. Ce nouveau sentiment qui s'insinue en lui, comment le maîtriser? Il déteste l'idée de

paternité. Mais là, pris dans le sortilège de ces jeunes gens, il songe à son insu à *adopter* son ange gardien. Est-ce pour lui lèguer sa pauvreté ou pour le conserver à ses côtés? (ADC 172)

Grecia lo cambia, produce en Christian un cambio que va a culminar en el final de la novela, cuando ya está claro que Panaïotis es su hijo adoptivo⁹⁴, nos encontramos de nuevo con un claro incesto⁹⁵ que analizaré más adelante, cuando hable de los motivos centrales de la novela.

Christian, desde su protagonismo, es el centro en torno al cual giran los demás personajes de la novela. Como se ha visto, Christian representa un occidente abierto al otro, sumamente intercultural, con varias memorias culturales en su haber y dispuesto a entrar en contacto con otra memoria cultural más, la griega, la de Atenas, cuando decide instalarse en la ciudad y tener una relación amorosa con un ateniense de cuya familia acaba formando parte⁹⁶, incluso acaba siendo su padre político, con lo que se perfila al personaje como protagonista de un incesto, como sucediera en las dos novelas de autor almeriense aquí analizadas. Su estado de adulto-niño y poeta le otorgan una ingenuidad que le permiten ver el mundo desde una perspectiva creadora y conciliadora, sin maldad, dispuesta siempre al diálogo, y al diálogo intercultural. Es, igualmente, lo mismo y lo otro con respecto a los demás protagonistas de la novela, sobre todo con respecto a Panaïotis: *ipseidad* y alteridad imprescindibles para el verdadero contacto intercultural, ya que se concilian en él los puntos habitualmente contrarios: yo vs el otro.

Frente a Christian nos encontramos a **Myosotis**, un personaje sumamente simbólico dentro de la novela. En la mayor parte del presente narrativo no aparece, es evocado. Pero es a partir de ella que se produce la acción de la narración. Se trata de una mujer de más de sesenta años («Elle, bien que de quinze ans son aînée» [ADC 39]; «A soixante ans sonnés, elle fait des ravages» [ADC 82]), viuda de un hombre con el que se casó cuando ella tenía quince años («elle avait vers ses quinze ans» [ADC 45]). Su marido, jefe de su padre y ya difunto en el presente narrativo, era un

⁹⁴ Téophrasia habla con Christian: «Madame a pensé à vous sur son testament, lâche-t-elle brutalement. A condition que vous assumiez la protection de mon neveu. Votre affection pour lui la rend heureuse. Moi je partage ce sentiment» (ADC 180).

⁹⁵ «L'ange enfin se sait un dieu. De plein droit. Un poète dort entre ses bras» (ADC 238).

⁹⁶ Así se lo expresa Teophrasia a Christian: «Maintenant, notre famille compte un nouveau membre: vous. Tant pis si cela ne vous flatte pas!» (ADC 181).

empresario petrolero que le deja una gran fortuna que invierte en viajar por el mundo y en actuar de mecenas frente a numerosos artistas, sobre todo poetas («Son existence, proclamait-elle, était tout entière consacrée à ses poètes» [ADC 72]), entre ellos Christian. El pasado de Myosotis se cuenta a través de los recuerdos de Christian, a través de lo que ella le contara en un pasado con respecto al presente narrativo. Una historia de leyenda, de sueño, con lo que ello implica de simbología, de literario («Sa longue histoire tient de la légende. Ou mieux : du rêve.» [ADC 42]). Esta historia se narra entre las páginas 42 y 52, de donde es importante resaltar algunos elementos. En primer lugar, nos encontramos con su nacionalidad, es española y pasa su infancia en un internado de Sevilla: «elle réussit à surmonter sa solitaire enfance dans un rude pensionnat près de Séville» (ADC 42). Este dato sitúa a parte de la novela en la tierra de origen del autor, concretamente en Andalucía, donde nace Arcos; del mismo modo, nos encontramos ya con una relación amorosa intercultural, entre este personaje y Christian. En segundo lugar, sabemos que Myosotis no tiene madre, muerta en el momento del nacimiento («une mère morte en couches» [ADC 42-43]). De nuevo nos encontramos con la figura de la madre en términos, digamos, problemáticos; en el caso de Christian se trataba de la imposibilidad del duelo y en este caso se trata de la ausencia total. En tercer lugar, nos encontramos con el origen de su nombre: «— Pourquoi ce nom? Demanda fasciné le jeune poète Christian. — Maman adorait les myosotis, selon papa, ils étaient sa fleur emblématique, un geste d'impératrice, pauvre maman.» (ADC 43). Se puede destacar del nombre, ante todo, que no sea el nombre común de la flor en español, se trata del nombre científico, del nombre que se entiende en todo el mundo, de modo que estamos ante un nombre universal para una persona cosmopolita ya desde su infancia, sin moverse del internado. Con lo que se puede decir que el personaje es totalmente leal a su pasado, un pasado que se basa en el movimiento, en el descubrimiento del otro. Por otro lado, el nombre común en español de la flor es sumamente evocador: «nomeolvides», nombre que puede tener un significado especial con respecto al personaje, personaje que vive, como digo, en el viaje, que está ligado a la posibilidad del olvido de los que se quedan, en este caso es Christian el que se queda y el que no la olvida. La actitud de mecenas también está relacionada con este aspecto del personaje: tradicionalmente los mecenas promueven la posteridad de artistas por la imposibilidad de ser ellos mismos los que queden para el

recuerdo a través de sus obras de arte, de modo que se produce una memoria personal, un huir del olvido, por persona interpuesta. Es necesario mencionar aquí el apellido del personaje, que aparece explicitado en la novela: «Montesinos» (ADC 49). Este apellido es el único que aparece y es el que, de alguna manera, ancla al personaje en su origen español, ya que su nombre no identifica esta pertenencia de manera clara.

En cuanto al padre de Myosotis, se trata de un capitán de barco que aparecía en pocas ocasiones, también ausente. Es el que despierta en la niña el interés por el mundo, por los objetos exóticos, en contraste con el encierro que supone el internado, como símbolo de una apertura al mundo imaginaria:

Chaque visite de son père le capitaine lui apportait le bonheur d'une nouvelle robe, d'un châle, d'un chapeau, d'un bijou insolite comme oeuvre du diable [...], objets achetés dans des pays lointains, dans des souks grouillants et mystérieux. Des affaires disparates, hétéroclites, douces à toucher, bariolées au regard, ravissantes, poétiques, sorties d'une malle magique plutôt que d'un placard de pensionnat. (ADC 43)

Esta provisión de objetos venidos de todo el mundo será el principio del viaje a través del mundo que Myosotis realiza después, primero con su marido y luego acompañada de Christian y otros amantes. Pero antes nos encontramos con una niña atípica, lectora de poesía y libros de viajes, lecturas que, junto a los objetos traídos por su padre, le hacen viajar: «Une fille sans principes, émancipée, croqueuse de poésie, de romans, de livres de voyages, dédaignant publiquement l'aiguille et la cuisine.» (ADC 44). Podríamos estar ante el modelo de la joven soñadora y romántica representada en la novela decimonónica, como sucede en *La Regenta* o en *Madame Bobary*, pero en este caso, no se trata de una mujer encerrada en las convenciones sociales, y reprimida de por vida por lo mismo; más bien se trata de una chica que consigue sus aspiraciones vitales después de casarse con el riquísimo empresario Chronopoulos. Arcos realiza por tanto la superación del personaje, del tópico literario, a favor de la libertad total y del cosmopolitismo, de la interculturalidad.

El marido de Myosotis, como se ve, es de suma importancia para la realización de los deseos cosmopolitas de la chica soñadora encerrada en el internado. Pero, además del dinero que le proporciona, el jefe de su padre responde a

otro tópico literario; Chronopoulos no se casa con la joven en tanto el modelo de «viejo verde», sino todo lo contrario, representa el modelo del anciano sabio, que ayuda a los demás en pos de la libertad, el modelo de sabio altruista tan habitual en la literatura del siglo XVIII⁹⁷. Me baso en la actitud que ante la niña tiene el magnate petrolero: por un lado, se le compara en la novela con Cresus⁹⁸ (ADC 48), rey de Lidia, riquísimo que atrajo a su reino a intelectuales y artistas, a modo de un precursor del mecenazgo, en definitiva, un personaje positivo; además, el amor que profesa a la chica no está relacionado con un deseo sexual: «(Chronopoulos) avait consenti à la conserver pure et immaculée comme la Sainte Vierge, état de grâce qui seyait comme nul autre à sa nature de femme arabo-chrétienne, rêveuse de paradis célestes» (ADC 51). Por otro lado, es significativo el nombre del marido de Myosotis, Chronopoulos, que significa literalmente «hijo de Chronos», es decir, hijo del dios del tiempo. De esta manera se presenta al Chronopoulos, muerto antes del presente narrativo, como el representante del paso del tiempo, de la finitud del tiempo. Téngase en cuenta que es en su honor y por él que se realiza la reunión final de la narración, que no es otra cosa que las bodas de oro. Con esto quiero resaltar la importancia que tiene el personaje dentro de la trama narrativa, aunque esté, en su mayor parte, ausente, difunto. Los viajes de Myosotis suponen una lucha contra el tiempo, lucha contra lo que se ha llevado a su querido marido, el tiempo que desemboca irremediabilmente en la vejez y la muerte. En cierto modo lo consigue, en muchas ocasiones se habla de su belleza y modo de vida, impropios para su edad. Veamos un claro ejemplo: Téophrasia habla de la edad de la señora: «Elle ne tient pas aux maris, elle préfère les amants. Elle en jouit autant qu'elle veut, puis les jette. Et elle recommence. À soixante ans sonnés, elle fait des ravages. Mais en femme libre.» (ADC 81-82). Esta huida del tiempo, esta lucha por acabar con el paso del tiempo refuerza la identificación que se opera en toda la novela entre los personajes y la mitología y literatura clásicas. Más adelante se verá hacia dónde está dirigida esta identificación, relacionada con el significado profundo de la novela.

Pero volvamos a su juventud; Myosotis, de la mano de su marido, aprenderá algunas lenguas diferentes a la suya y se mostrará contraria a los localismos, llevando a cabo de esta manera sus deseos de mujer cosmopolita fomentados por los objetos de que la rodeaba su padre desde su infancia, sin olvidar el verdadero origen

⁹⁷ Recuérdese a don Diego en *El sí de las niñas* del Leandro Fernández de Moratín.

⁹⁸ Información extraída de *Le petit Robert de noms propres* (1997).

intercultural de la cultura a la que pertenece («femme arabo-chrétienne» [ADC 51]), obviando así una pertenencia histórica más profunda:

une certaine Fraulein Müller, corpulente polyglotte, pour initier la jeune Madame aux secrets des langues étrangères. [...] ne fut jamais tenté de recevoir chez elle la bourgeoisie locale. Le mépris avec lequel elle prononçait ce terme semblait s'adresser à quelque batricien. (ADC 49)

El personaje hace gala del conocimiento de otras lenguas y hace uso de ellas según la situación así lo estime:

S'afficher en leur (de poetas hambrientos) scandaleuse compagnie dans les salons de thé les plus cussus ne l'effrayait pas ; bien au contraire, elle profitait, ravie, de ces endroits au charme discret où l'on causait très bas pour faire à haute voix ses premiers essais publics de langues étrangères : "*Some more tea, my sweet heart?*" Le grec, langue de son mariage, elle ne le parlait qu'avec son cher mari. Domaine réservé, disait-elle. (ADC 50)

Aquí se refleja la vivencia en varias lenguas a la vez, probablemente a través de la propia experiencia de Arcos, en la cual las lenguas forman parte de los diferentes ámbitos en que se mueve el bilingüe o políglota; la lengua se convierte en un código más allá de su esencia como herramienta comunicativa, se convierte en el código de cada situación, de las diferentes relaciones según quien sea el otro, identificándose así con ese otro. Todo esto confirma la necesidad del personaje de escapar de su lugar de origen, de ponerse en contacto con el mundo. Desde muy joven hasta el presente narrativo de la novela, cuando tiene más de sesenta años.

En la novela se presenta al personaje con muchos nombres —al modo de los recursos expresivos recurrentes, de los epítetos épicos⁹⁹, propios de la oralidad, de la poesía de Homero—, la mayoría tienen que ver con esta actitud viajera que la asimila a Odiseo («elle se prétend de connivence avec Ulysse l'astucieux. Se veut son émule» [ADC 23]), esperada por Penélope-Christian («Christian se sent dans le rôle

⁹⁹ A Odiseo se le aplican de manera repetida los siguientes epítetos, entre otros: «dividinal Odiseo» (53), «prudente y desgraciado Odiseo» (54), «el paciente Odiseo» (55), «Odiseo, de ánimo paciente» (113), «el excelente Odiseo» (73), «el ingenioso Odiseo» (77), «el preclaro Odiseo» (78)... Utilizo la traducción que Luis Segala hizo para la Colección Austral (2003).

de la triste Pénélope. La patiente Pénélope» [*Ibidem*]) en la casa de «Atenas-Ítaca»¹⁰⁰. Veamos algunos de estos nombres: «pirate elle même» (ADC 53); «l'errante dame» (ADC 79); «l'illustre voyageuse» (ADC 114), «Myosotis l'absente [...] Myosotis l'errante» (ADC 150), «Myosotis la vagabonde» (ADC 185), «Myosotis l'argonaute» (ADC 210).

Esta suerte de huida está probablemente relacionada con la necesidad no cumplida de la maternidad. Vemos que en el caso de sus amantes, se trata de la búsqueda del otro como si de un hijo se tratase, un hijo al que cuidar y dar cobijo, como veíamos en el caso de su relación con Christian. En la novela se muestra de manera explícita esta frustración del personaje. Aparecen numerosos ejemplos, pero citaré aquí únicamente uno, el primero y más claro en que aparece esta frustración explicitada: «chaque nouvel amant que se procure la dame remplace dans son coeur le fils qu'elle n'a pas pu donner au vieux mari. Subtil forme d'inceste qui, chez elle, est un hommage posthume à la paternité frustrée du cher défunt.» (ADC 41-42). También se la nombra, con el recurso ya mencionado del epíteto épico, como mujer-madre («femme-mère» [ADC 54]). Como se ve, esta afirmación aparece muy pronto en la novela, por lo que se debe considerar la importancia que tiene para entender al personaje. Esta frustración, transforma a la relación con Christian en una suerte de incesto figurado. Así aparece de manera explícita en la novela; con lo que se crea, en el universo narrativo, una red compleja de relaciones entre los personajes principales que van más allá de lo anecdótico. Cabe señalar que esta red se complica con la relación que se establece entre el personaje y Panaïotis, a quien se considera también como su hijo: es ella quien cede su custodia a Christian y como un hijo lo ve en la siguiente cita: «Assieds-toi à mes pieds. Là, près de mon poète. Je vous aime tous les deux comme on aime des fils» (ADC 230). Esta red compleja se mueve entre las relaciones amorosas, pasando por unas relaciones en lo simbólico, referente a la creación de una sociedad, hasta la traslación de relaciones protagonizadas por personajes míticos y literarios de la cultura clásica griega. Esta red se ve reflejada en el anexo 8.2.3.a. dedicado a los personajes de esta novela y también hablaré de ella en los motivos centrales, ya que es ahí donde analizo las relaciones metaliterarias, míticas y simbólicas.

¹⁰⁰ «ce retour sans cesse renouvelé à la maison d'Athènes (son Ithaque à elle, affirme-t-elle)» (ADC 229).

Para finalizar con este personaje, de manera resumida, nos encontramos ante un personaje que encarna un símbolo, un ícono, como se dice en la novela («Myosotis est l'icône par excellence» [ADC 164]), asimilado a Odiseo y a la casta de los dioses (se repite con bastante asiduidad: aparece ya en las primeras páginas, «Elle est une déesse, indifférente aux lois communes» [ADC 20]); pero con una clara procedencia y un afán de superación del origen, con una intención de acercamiento al otro constante, a la lengua y la cultura del otro.

El hijo figurado, **Panaïotis**, joven de veinte años¹⁰¹, es sumamente importante en el universo narrativo ya que es quien da nombre al libro, en su denominación poética, simbólica. Este aparece muy pronto en la narración, al mismo tiempo que se nos presenta al personaje: Christian habla de la carne del ángel la primera vez que lo ve, en su poesía: «*la chair céleste de l'ange!*» (ADC 9); y poco después, en la página siguiente ya se le llama conforme aparece en el título, «l'ange de chair». Christian lo llama así cuando lo ve aparecer en el momento del alba, en el jardín, regando los árboles. Antes de hablar sobre el apelativo poético del personaje, es preciso tener en cuenta el significado de su nombre. Panaïotis significa literalmente «todo santo» (Παναγιώτης), no en el sentido de «todos los santos», más bien en el sentido de «el más santo». Se trata de un nombre muy popular y también se utiliza como nombre común para designar al patriarca ecuménico, una suerte de papa. Esta significación es acorde con el sentido que cobra el personaje en la novela. Un joven huérfano, sobrino de Téophrasia, ángel de carne, ser superior para los demás personajes de la novela, especialmente para Myosotis y Christian. Aparte del sentido explícito de su nombre poético, simbólico, en muchas ocasiones se habla de él como un ser divino¹⁰², del mismo modo que sucede con la dueña de la casa y con Christian. Además, son ellos mismos quienes le otorgan ese título. Ya al principio de la novela, cuando se presenta al personaje, se habla de él en estos términos: «Bref, une modeste apothéose de jour naissant où, du coup, l'ange de chair récupère sa condition d'humain. Et son identité, en rien mystérieuse. Il n'est autre que le jeune Panaïois, le discret neveu de Téophrasia.» (ADC 10). Como se puede observar en la cita, el

¹⁰¹ Téophrasia le dice a Christian: «Il est sous les drapeaux, Monsieur. Il a à peine vingt ans.» (ADC 17).

¹⁰² Por ejemplo: «Mon neveu Panaïotis (qui descend directement des dieux, selon Madame)» (ADC 84); habla Myosotis: «C'est un dieu, ce garçon. Je l'affirme» (ADC 219); y al final de la novela: «L'ange enfin se sait un dieu» (ADC 238).

personaje ostenta una suerte de doble identidad: una relacionada con su existencia, digamos, prosaica, y otra poética; aquella lo sitúa dentro del grupo de personajes oriundos de Atenas, de los criados, y esta que le acerca al grupo de los extranjeros, los que son servidos y tienen una relación especial con el arte. Panaïotis se integra de manera plena en la identidad de este grupo, dejando atrás la anterior, la prosaica, pasando de una pertenencia a otra a partir del contacto con el otro, con lo foráneo.

Para entender al personaje es necesario tener en cuenta el nombre poético que ostenta: ángel de carne. Es evidente el sentido doble que le atribuye esta denominación: estamos ante la encarnación de un ángel, como sucediera con Cristo en su encarnación. Pero centrémonos en el significado que da la tradición a estos dos elementos. A partir de la simbología del ángel que exponen Chevalier y Gheerbrant¹⁰³, la expresión de «ángel de carne» supone una suerte de redundancia, ya que el ángel en sí tiene una apariencia humana para servir de enlace entre lo divino y lo humano.

Êtres intermédiaires entre Dieu et le monde, mentionnés sous des formes diverses dans les textes akkadiens, ougaritiques, bibliques et autres. Ils seraient ou des êtres purement spirituels, ou des esprits doués d'un corps *éthéré, aérien* ; mais ils ne pourraient revêtir des hommes que les apparences. (Chevalier y Gheerbrant, 43: 1982)

Por otro lado, se les aplica diferentes funciones con respecto a la divinidad: «Messagers, gardiens, conducteurs des astres, exécuteurs des lois, protecteurs des élus, etc» (*Ibidem*). Panaïotis es, como veremos más adelante, el guardián del jardín de Myosotis: una suerte paraíso terrenal. Más adelante, los autores resaltan: «Les anges jouent aussi des signes avertisseurs du Sacré» (*Op. Cit.*, 44). De modo que a través de estas interpretaciones, podemos ver claramente en Panaïotis una divinización encarnada que pone en relación a los hombres con lo divino y forma parte de lo sagrado, construyéndose así una sublimación del personaje que lo lleva al estado de símbolo dentro de la narración, símbolo de la construcción de una nueva génesis, como se verá en las conclusiones de esta novela.

En otro orden de cosas, es necesario resaltar la relación que se establece, y que es recurrente en *L'ange de chair*, entre la simbología del mundo clásico, de la

¹⁰³ *Op. Cit.*

mitología y grandes relatos griegos y la tradición judeo-cristiana-mahometana (recuérdese al arcángel Gabriel en relación con Mahoma). Como ya se ha visto, al hablar de Christian, el cristianismo refleja el etnocentrismo de Occidente, mientras que la mitología griega remite al origen de Occidente, a su origen cultural. Dos elementos constituyentes de la identidad colectiva se unen para dar paso a una identidad que va más allá de aquel etnocentrismo y, como veremos más adelante, supone una proyección, una afirmación de la interculturalidad como modelo identitario más amplio y abierto. En este personaje ya se ven enlazados estos dos elementos: en tanto griego, relacionado con las divinidades y personajes de la Grecia clásica, a las que se asimilan los demás personajes, y a la cultura judeo-cristiana-mahometana con esa denominación.

En cuanto a la doble identidad, la prosaica y la divina, que refleja el personaje, las primeras palabras que Christian escucha sobre Panaïotis las refleja a través de la mirada del otro, se muestra por un lado, la visión que de él tiene su tía y, por otro, la que tiene Myosotis. En la siguiente cita Téophrasia habla con Christian:

Mon neveu, Monsieur. Ce beau garçon que vous voyez chaque matin par la fenêtre, en train d'arroser le jardin. Il est le fils unique de ma pauvre soeur disparue. Et notre jardinier en titre, comme dit Madame. Il adore ce travail, pouvez-vous le croire? Un jeune homme comme lui, sérieux et consciencieux. Il pourrait aspirer à un poste dans l'administration. Ou alors, travailler dans une agence de voyages, il a un don avec les gens. Eh bien, non ; son jardin lui suffit. Je vous jure que jamais ce jardin n'a été aussi beau que depuis que mon filleul s'en occupe. Myosotis soutient que mon petit a la main verte. N'est-ce pas extraordinaire, monsieur? Elle m'a dit une fois : "Nous avons là un jeune homme d'autrefois. Pas du tout fêru de ces choses modernes comme l'informatique. De nos jours, c'est rare, miraculeux. Un vrai bijou, Téophrasia. (ADC 16)

En esta cita se vislumbran claramente estos dos puntos de vista, el terrenal y el poético o alegórico. Más adelante, cuando hable de los espacios, se verá cómo esta función de jardinero está relacionada con su existencia como ser superior, ya que está al cuidado, cual ángel guardian, de un espacio divino. De esta manera, la sublimación de la función de jardinero, apartado de las preocupaciones laborales y los quehaceres

de los jóvenes de su generación, supone el paso al grupo de los seres divinizados de la novela compuesto por Myosotis y los artistas que la acompañan.

En la conversación que sigue a la cita anterior descubrimos que Panaïotis está haciendo el servicio militar, a pesar de ser huérfano, por voluntad propia, por ser completamente un ciudadano («Il tient à faire comme les hommes, dit-il, à assumer tous ses devoirs de citoyen» [ADC 17]). Esto nos remite a la visión mítica que recorre toda la novela, el personaje forma parte de esa Atenas de los ciudadanos, elemento que contribuye a la sublimación del personaje. Por otra parte, se nos presenta a la novia de Panaïotis, Irène, la ayudante de Teophrasia. Según ésta no se trata de un noviazgo serio, además ella, intuyendo la superioridad de su sobrino, no quiere que acabe casado con la joven: «Moi, mon neveu, je le préfère célibataire, ou mort, plutôt que marié à une petite garce» (ADC 19).

En la segunda aparición del personaje frente a Christian se vuelve a ver claramente su doble identidad: «Cette fois-ci, Christian ne cède pas à la tentation de mettre le prodige en vers. L'identité de l'être céleste ne fait plus mystère : Panaïotis, neveu de Téophrasia. C'est noté : un simple mortel» (ADC 25). Pero esta pérdida del misterio no implica una pérdida de la curiosidad por ese ser de apariencia celestial, de hecho surge en ese momento, en ese encuentro, una curiosidad mutua que acercará a los personajes, momento en que se da comienzo al desarrollo de la acción de la novela:

Bêche à la main, le simple mortel paraît tourner la tête vers sa chambre de poète couche-tard. Il reste figé sur place, noyé dans l'ombre. Un long moment. Est-il curieux, sérieux, souriant? A-t-il un regard inquisiteur, comme sa belliqueuse tante? Se pose-t-il des questions au sujet de cet homme solitaire et excentrique ou s'apprêtant à se coucher quand le reste des humains se lève? [...] Non, non, lui dire bonjour ne serait pas convenable du tout : cela forcerait le jardinier à lui répondre bonne nuit. Et Christian déteste les situations ambiguës. Il vacille donc quelque secondes, puis il tourne le dos et rentre dans son lit. C'est alors que l'ange de chair sourit. Il se gratte la tête, comme étonné. Une réaction curieuse, que le poète ne voit pas. (ADC 25)

Se puede observar que Panaïotis fuerza en cierto modo la curiosidad de Christian, pero, el mismo tiempo, esto demuestra una atracción por parte del ángel,

quien observa desde su jardín la labor del poeta francés. Esta relación de curiosidad acabará en una verdadera relación amorosa. Es a partir de esta relación, y del contacto con Myosotis, que el sobrino de Téophrasia pasa a formar parte del grupo de personajes que están en relación con las artes, de un estadio social más elevado y, de manera metafórica en la novela, asimilados a los dioses de la antigüedad. La asimilación con la identidad del otro se produce de manera plena al final de la novela, durante la cena en memoria del marido de Myosotis:

Cette nuit, l'ange respire, comme une drogue, la présence de ses pareils ; elle l'investit, le colonise tout entier. Il se sent proche et leur égal, assimile leurs mots, reproduit leurs gestes. Il s'autodivinise, comme eux. Il ne veut pas vivre dorénavant une autre vie, ni éprouver des sentiments étrangers aux leurs. Il fera tout pour mériter cette métamorphose, pour la réussir. Sa vraie nature se dévoile en fin, et cette révélation le comble de bonheur. (ADC 230)

Así se confirma el paso del personaje de un estado identitario a otro, aunque, como se ve en la cita, se trata de «sa vraie nature», como si esa identidad divina ya estuviera en él y esperase a ser despertada. Durante toda la novela se van desvelando detalles que hacen del personaje portador de esa naturaleza, que se puede entender en dos sentidos diferentes: por un lado, la deificación de este grupo de personajes, naturaleza que los eleva al nivel de símbolos capaces de representar a la humanidad (como sucede con los dioses griegos); y por otro, representan, todos ellos, una clara superación de la interculturalidad: portadores de diferentes memorias culturales, diversas lenguas por las que transitan dependiendo de las situaciones en que se encuentren, abiertos y conocedores del mundo. Veamos, antes de hablar de las funciones que tiene el personaje en la novela, algunos ejemplos de los elementos que acercan a Panaïotis, paulatinamente conforme avanza la narración, a la identidad de esos «dioses».

Panaïotis se muestra, durante toda la novela, como un personaje abierto a la relación con el otro, al contacto con el otro que le llevará a dar ese paso identitario. Ya se ha visto el interés que por Christian muestra desde el primer momento en que lo ve, más adelante, cuando Christian toma un helado en un café, observa lo siguiente:

Brusquement, il se sent attiré par un autre regard. Happé. Un regard brun, insistant et presque insolent. C'est le regard d'un jeune homme posté à quelque pas de la porte du café, près de la sortie du métro. Ce garçon, d'une jeunesse triomphante, ne se donne pas la peine de feindre l'attente d'un copain ou d'une fiancée. Il ne bouge pas ne consulte pas sa montre, comme font les impatients. Il chasse, simplement. (ADC 56)

A través de la mirada del otro, Panaïotis se muestra como un cazador, pero no se trata de un cazador cualquiera, está ahí apostado para observar al otro, a Christian. El personaje se acerca al extranjero, lo observa y perturba con su mirada. Un poco más adelante se nos describe la actitud del personaje ante el otro, ante lo extranjero, de manera que se explicita la atracción que por él se produce en el joven. El *narrador con* acompaña a Panaïotis mientras este está en el jardín y Christian se va a acostar, por la mañana:

Lui, le beau monsieur, fermera les volets de sa chambre, se déshabillera, s'étendra sur son lit. S'endormira, alors qu'autour de lui tout se réveille. Il fera nuit du jour, l'étrange monsieur. C'est bien l'ami de la patronne, comme dit tante Téophrasia. Ils se ressemblent étrangement. Tous les deux hors du monde. Ou vivant dans un monde à l'envers. C'est donc ça, les artistes? Des êtres privilégiés mais, avant tout, *uniques*, comme le prétend tante Téophrasia? [...] Ils vivent à leur manière. Librement. En cette heure calme, bénie, le jeune homme aussi se sent un être différent, unique. (ADC 62)

Panaïotis se siente atraído por el mundo de los «artistas», pero al mismo tiempo él también se siente un ser especial, justo en ese momento en que Christian lo había reconocido, la primera vez que lo vio, como un ángel de carne, como un ser divino en su jardín. De esta manera se observa cómo el personaje se va adentrando en su nueva identidad a través del contacto con el otro, con «l'étranger monsieur».

Como se ha visto en el análisis de las dos novelas precedentes, las relaciones sexuales tienen gran importancia en la narrativa gomezarquiana. En este caso, Panaïotis es un personaje que muestra una apertura total con respecto al sexo: es bisexual. Tiene relaciones con los dos sexos, de manera que está en contacto físico, de igual manera con lo mismo y con lo otro, aunque al final de la novela, en su final abierto, vemos cómo opta por el amor homosexual. Panaïotis habla con su tía y se

describe así mismo como bisexual y muestra la posibilidad de una procreación que con la opción final del personaje desaparece:

Je traîne dehors la nuit, je bois et, ce qui est le pire, je cours sans distinction les caleçons et les jupons. Une vraie honte, ma tante. Tu risques de te retrouver avec une ribambelle de petits-neveux de cent lits différents [...] (Théophrasia responde) Bon, je ne serai pas mécontente d’avoir quelques mioches autour de moi. Mais pas d’Irène, compris? Tu mérites mieux. (ADC 64-65)

También se observa en esta cita la reticencia que tiene Téophrasia con respecto a la relación entre Panaïotis e Irène, la ayudante de su tía. Esta reticencia está relacionada con la identidad divinizada del personaje; Téophrasia, como se ha visto, es la primera en proclamarla y, como se verá cuando hable de Irène, esta no está a la altura de Panaïotis, a la altura de su apertura y su divinización, no es un personaje abierto a la interculturalidad. Pero no solo su tía rechaza una boda con Irène, él también es de esa opinión, aunque va más allá, se siente un ser libre, sin ataduras sentimentales con respecto a sus relaciones amorosas. Esta libertad, esta naturaleza «rebelde», le acerca de nuevo a ese estado de deificación, ya que no está atado a las convenciones sociales de su ámbito cultural, como le sucede a Irène. Por lo tanto, estamos ante la pertenencia del personaje a lo extraño, a lo foráneo con respecto a su tierra y condición social; por el contrario, se muestra desleal con su origen monocultural.

Le coeur du jeune homme demeure libre. Avant comme après. Un coeur solitaire, “inhabité”, dit Stelios. Un sage, cet artiste peintre. Un philosophe. Il connaît tout du coeur et de l’âme. Il connaît tout de lui. « Toi, tu es né rebelle », affirme-t-il. Le jeune homme aime ce mot. Un rebelle ne s’attache à rien, à personne. Et lui, ses ardeurs calmées à la va-vite, il chasse ses partenaires de son esprit. Personne n’y reste une journée durant, même pas sous forme de souvenir. (ADC 66)

Como adelantaba más arriba, Panaïotis cumple una función primordial dentro de la narración: el cuidado del jardín de Myosotis. Vemos hasta qué punto es importante para él en lo que sigue a la cita anterior:

Il se tourne vers son pausable jardin, ses plantes, ses arbres, ses fleurs blanches comparables à Myosotis, la blanche dame absente. Roses, marguerites, dahlias, qui, par bouquets composés de ses propres mains, emplissent chaque matin les vases en pur cristal de la maison. Un jour, quand il aura appris Tous les secrets de ce superbe métier, il essaiera les croisements floraux les plus variés [...] Ce sera pour honorer Madame, bien entendu. Mais aussi pour honorer Monsieur (*Ibidem*)

Se pone al cuidado del jardín por delante de las personas con las que se relaciona. Este jardín, como se verá en el análisis de los espacios de la novela, forma parte de la alegorización de la casa de Myosotis y adquiere la categoría de paraíso terrenal. De modo que el ángel encarnado es el guardian y conservador de ese paraíso en la tierra, como parte esencial de la deificación del personaje, de esa nueva pertenencia que se opera en él sin la necesidad de salir de su tierra, ya que es lo foráneo, lo intercultural, lo que se acerca a su vida. Así habla Téophrasia de su relación con el jardín:

Mon neveu Panaïotis (que descend directement des dieux, selon Madame) lui a donné pour nom le Paradis. Son paradis sur terre. Depuis l'âge de dix ans, il lui offre, chaque nuit que Dieu fait, son temps de sommeil. En mots de Myosotis, cela revient à lui offrir ses rêves. Ce n'est pas beau? On n'en ferait pas autant pour un conjoint, pour un père, pour une mère. Pour un fils. Il possède mon porpre sang, ce garçon. Mais je suis convaincue qu'il est d'une autre race. La race de Madame. Celle de Monsieur. (ADC 83-84)

En la cita vemos cómo Téophrasia relaciona el cuidado del jardín, la entrega de los sueños de Panaïotis a la señora y a su jardín, con esa naturaleza que se muestra desleal con su propio origen y leal con su identidad relacionada con el otro, con los personajes interculturales de la novela. Y es a través del otro, de la mirada del otro, que Panaïotis se siente realizado: «Il n'est pas friand de son image. Sa seule vanité consiste à se voir reflété dans le regard d'autrui. "Ce regard me convoite, pense-t-il alors. Je vais lui faire plaisir."» (ADC 87). Es en el otro donde el personaje proyecta su pertenencia. Más adelante se resumen sus relaciones sexuales de manera que se muestra esa apertura total al otro, desde el cuerpo, ofrece el cuerpo, que funciona como exponente máximo de la intimidad, de la *ipseidad*. Y, como se ve en la cita que

sigue, donde habla Téophrasia, es el cuerpo del personaje, su cuerpo desnudo el que lleva a Myosotis a considerarlo como una deidad, del mismo modo que al principio de la novela así lo considera Christian, cuando lo ve con el torso desnudo, ocupándose de su jardín.

Son adolescence « plutôt agitée » de garçon convoité par hommes et femmes, autochtones ou étrangers, impies ou religieux, s'attardant avec ravissement sur ce jour demeuré célèbre, où, à l'occasion d'un pique-nique organisé par Myosotis sur l'une de ses plages privées, il avait consenti à se baigner tout nu devant les invités de Madame... [...] Vous savez ce que Myosotis m'a dit devant tout ce beau monde? « Chère Téophrasia, ton neveu est un dieu. Ne lui permets jamais de descendre sur terre! » N'est-ce pas touchant, Monsieur? (ADC 154-155)

En otro momento, Téophrasia profundiza en esa idea de las relaciones sexuales de su sobrino como una entrega al otro, incluso con cierto sarcasmo y humor:

D'autant plus que mon cher neveu n'en (se refiere a su pene) use d'une manière ni égoïste ni narcissique. Ou unilatérale, comme dit Myosotis. Non, non. Il le partage équitablement avec pauvres et riches, avec jeunes et vieux, avec mâles et femelles. N'est-ce pas un bel exemple de charité chrétienne, monsieur? J'en ai longuement discuté avec le pape de notre paroisse, qui, lui aussi, en a souvent goûté. Vous savez quoi? Ce saint homme pense comme Myosotis. « Un garçon charitable, il dit. Et pas du tout intéressé », ce qui apparemment est très rare. (ADC 183)

Se ve claramente esta entrega del cuerpo, una suerte de sexo caritativo. En la interpretación psicoanalítica de *L'agneau canivore* que realiza Gascón Vera (1992: 111-130), el personaje de Antonio aparecía como un doble de Ignacio, imagen de las pulsiones infantiles más cercanas al subconsciente, de manera que se crea una endogamia extrema, donde la *ipseidad* abarca incluso al otro: el ser amado como uno mismo. De ahí la interpretación que hacía, usando las palabras de Chiellino: una relación narcisista e incestuosa que solo puede acabar en una «implosión

monocultural»¹⁰⁴. En este caso, podemos observar una evolución en los personajes de Arcos, nos encontramos ante un ser divinizado que está muy lejos de proyectar una imagen narcisista, que utiliza su cuerpo como objeto de acercamiento al otro, mediante el cual aparece frente al otro y se produce el contacto, la relación necesaria para la apertura ante él.

Panaïotis está en el centro de la novela. Este personaje, oriundo de Atenas, que no conoce más lengua que la propia —al menos en la novela nunca se dice que cambie de lengua—, un personaje que, en un principio, está destinado a la monoculturalidad, acaba siendo elevado a las alturas de los personajes interculturales, divinizado, según la lógica alegórica de la novela. Se produce en el personaje una evolución a través del contacto con el otro, a través de la relación de amor y curiosidad que el otro le inspira, sin embargo, al mismo tiempo, aparece como portador de una naturaleza que lo predispone para esa evolución y, como se ha visto, esa predisposición reside en su cuerpo, en la belleza de su cuerpo que utiliza como medio de aprehender al otro, de fundirse con el otro, entregando su intimidad: a través del cuerpo pasa de la *ipseidad* a la alteridad, contrariamente a lo que sucediera con Ignacio y Antonio en la primera novela de Agustín Gómez-Arcos.

Téophrasia se sitúa en el mismo plano de personaje *a priori* monocultural que alcanza la interculturalidad a través del contacto con lo foráneo en su propia tierra. Es la tía de Panaïotis y criada principal de la casa de Atenas de Myosotis. Es griega y, como sucede con su sobrino, no se menciona en ningún momento que cambie de lengua, por lo que estamos ante un personaje en principio monocultural. Es una mujer soltera, que rechaza el matrimonio y que nunca tuvo hijos; como se ve en la siguiente cita, toma el papel de madre de su sobrino.

J'admets comme tout le monde que le celibat n'est pas une bonne chose. Étant moi-même resté célibataire, je sais bien de qui je parle, au point que je me pose très souvent des questions. Par exemple, en quoi aurait-elle changé, ma vie, si je m'étais mariée? Toutes ces questions, tous ces doutes ne m'empêcheront pas de conseiller à mon filleul de prendre son temps. Ça, c'est mon rôle de mère. La vie, on ne la vit qu'une fois. (ADC 19)

¹⁰⁴ Conferencia de 2008 no publicada.

En esta cita ya se perfila al personaje como alguien que está fuera de la vida tradicional que supone la castidad antes del matrimonio y el matrimonio en sí. Del mismo modo que aparece como consejera de su sobrino, en su papel de madre. Pero la función que el personaje cumple dentro de la narración está totalmente ligado, como suele suceder en los personajes de Arcos, con el significado de su nombre. Téophrasia (Θεοφρασία) es un nombre compuesto por «theos» («Zeus», «Dios») y «phrasis» («frase», «expresión», «discurso»), es un nombre poco habitual hoy día. Así se llamaba un filósofo de Lesbos que se considera continuador de Aristóteles (Theophrastus < Θεόφραστος)¹⁰⁵. El significado literal del nombre lleva a pensar en este personaje como una voz de la divinidad, como la conocedora de los designios divinos. En el mundo griego clásico esta función la cumplen dos instancias: por un lado el oráculo y por otro, el ciego adivino o brujo Tiresias¹⁰⁶.

A Téophrasia se la considera como un oráculo en varias ocasiones dentro de la novela: «Fière de répéter les propos de Myosotis, qu'elle transforme en vérités d'oracle, la gouvernante ressert du café dans la tasse du poète» (ADC 17). Como se ve, ya al principio de la narración se establece una relación significativa entre el nombre del personaje y su función dentro del universo narrativo: Myosotis, en representación del dios principal de la novela, hace llegar sus verdades a través de su criada. Veremos, al analizar la cena final, cómo Myosotis aparece transformada en una suerte de Zeus en el Olimpo. Pero el narrador también va a aplicarle el poder del oráculo a Téophrasia, no solo Christian: «Quand l'estomac se permet ce genre de fantaisie, c'est que l'esprit est sain, conclut Téophrasia sur le ton d'un Oracle.» (ADC 114). Es también la tía de Panaïotis quien es portadora del testamento de la «diosa» Myosotis, testamento que no quiere comunicar a nadie, pero que acaba desvelando al poeta francés en lo que a él y a su sobrino incumbe¹⁰⁷; de modo que tenemos de nuevo esa función de mensajera de los dioses, de oráculo.

¹⁰⁵ *Dictionnaire des noms propres. Op. Cit.*

¹⁰⁶ «el más célebre adivino de los tiempos heroicos, [...] vivió más de seis generaciones, es decir, cerca de doscientos años. Era ciego, pero Minerva le había dado un bastón o varita mágica que le guiaban con más seguridad que lo hubieran podido hacer los mejores ojos. [...] Manto, su hija, [...] marchó a Asia y fijó su residencia en Claros, donde fundó un oráculo que durante muchos años gozó de gran fama.» (Humbert, 1990: 152).

¹⁰⁷ «Madame a pensé à vous lire son testament, Monsieur, lâche-t-elle brutalement. A condition que vous assumiez la protection de mon neveu. Votre affection pour lui la rend heureuse. Moi je partage ce sentiment» (ADC 180).

Del mismo modo se trata en varias ocasiones a Téophrasia como una bruja, en paralelo con la segunda instancia de comunicación entre lo divino y lo humano (Tiresias): transcribo una conversación entre ella y Christian, cuando este está enfermo; habla él primero:

— Mon coeur! Qu'en savez-vous, espèce de sorcière?

— Je sais, monsieur.

Leurs yeux se cherchent.

— Regardez par la fenêtre, murmure-t-elle.

Christian tourne la tête vers l'extérieur. Dans l'aveuglante lumière de ce midi d'été, l'ange de chair déambule dans le jardin. Sa présence en fait paradis.

(ADC 115)

Se confirma pues en la cita el apelativo de «bruja» que utiliza Christian para con ella. Ciertamente es a causa de Panaïotis que Christian está enfermo. Es en esta conversación donde la «bruja» pone en contacto al chico con el poeta francés, a partir del cual Panaïotis va a cuidar de Christian durante su convalecencia.

Téophrasia también representa, como ya adelantaba, cierta apertura que la confronta con Iréne quien, como veremos, representa la lealtad a la monocultura, reflejada en la lealtad a las tradiciones culturales de su tierra. Más arriba comentaba el rechazo de Téophrasia a una posible boda o procreación entre Iréne y su sobrino¹⁰⁸. La criada muestra su comprensión ante la vida de Myosotis al tiempo que refleja una actitud vital alejada de lo que se podría pensar de este personaje. Se muestra así, del mismo modo que Panaïotis, «contagiada» por las ideas y la forma de vivir de la dueña, de los personajes interculturales de la novela. De la siguiente manera responde a Iréne cuando esta insinúa que la señora es de mal vivir:

Une femme libre, c'est une femme que possède les moyens de se payer sa liberté. Une putain, ma petite, c'est une femme qui, comme toi, se laisse séduire en douce... en faisant l'ignoble calcul d'embobiner un homme et de le mener jusqu'au mariage. N'est-ce pas ce que tu cherches en couchant avec mon filleul? J'y consens, car j'aime bien qu'il s'amuse, qu'il se soulage, et il vaut mieux que ce soit avec toi qu'avec une fille de la rue. [...] Que sais-tu de

¹⁰⁸ El ejemplo más claro: «Moi, mon neveu, je le préfère célibataire, ou mort, plutôt que marié à une petite garce (se refiere a Iréne)» (ADC 19).

l'amour, espèce de sottise? On peut aimer le monde entier sans pour autant lui mettre une bague au doigt. L'amour ne se limite pas à ce oui qu'on prononce devant le pape. De toute manière, ce fameux oui, Madame l'a prononcé déjà une fois, n'oublie pas qu'elle est veuve. Si elle n'a pas récidivé, c'est justement parce que c'est une femme intelligente. [...] Elle ne tient plus aux maris, elle préfère les amants. Elle en jouit autant qu'elle veut, puis elle les jette. (ADC 80-81)

En esta cita se resume la forma de pensar que tiene la criada. Se ve claramente cómo se refleja en ella la influencia de Myosotis. Al igual que Panaïotis, Téophrasia participa de la cohorte de dioses y semidioses de la patrona dentro de la alegoría que se opera en la narración, de modo que, también al igual que su sobrino, la criada se ve influida por los personajes externos, personajes interculturales y abiertos al mundo que representan una nueva forma de entender el mundo: desde el contacto entre lenguas y culturas; influida sin necesidad de viajar, sin necesidad de salir de la tierra de origen para encontrarse con el otro, es este otro el que viene y a partir de una predisposición de apertura se consigue asimilar a su forma de vida. Como se ve, Téophrasia también deja atrás la lealtad a las tradiciones para adscribirse, para pertenecer a lo foráneo, en un verdadero diálogo intercultural.

En resumen, Téophrasia forma parte del entremado alegórico de la narración, como instancia entre los designios divinos —entendidos como los de la dueña de la casa— y los demás personajes, de manera que nos encontramos con un correlato de Clara, la criada de *L'agneau carnivore*, quien se muestra como conocedora de los entresijos familiares y que es un elemento imprescindible para la formación de la pareja homosexual que llevará a cabo una suerte de génesis infructuosa. Recuérdese que es Téophrasia quien pone en contacto a Panaïotis con Christian y acepta de buen grado la unión entre los dos personajes a través del testamento de Myosotis, en cierto modo como sucediera con Clara en ese final donde casa, en una fecha harto simbólica, a Ignacio y Antonio. Pero en este caso no aparecen todas las significaciones históricas y políticas que Clara representa. Se produce, como se ha ido viendo en el análisis, una evidente evolución de los personajes gomezarquianos, aunque conserven elementos comunes. Por otro lado, estamos frente a un personaje que, en un principio, tiene todas las características de un personaje monocultural, pero que acaba mostrando una tendencia clara a la interculturalidad, aun sin salir de

su tierra de origen y sin aprender la lengua del otro, pues es este otro el que se acerca a ella. También podemos encontrar un paralelismo con Clara en este sentido, pues, como ya se vio en su momento, Clara es el único personaje de la primera novela de Arcos que no viaja, que no sale ni aprende nada del exterior.

Otro de los personajes que forman parte de la cohorte de Myosotis es **Stelios**. Este personaje representa dentro de la novela al artista griego, capacitado para inmortalizar y mitificar a sus modelos en la pintura. Es un idealista que, dentro de la dinámica de la novela, propone una resurrección del mundo mítico antiguo para deificar a los seres humanos, de manera que lleguen a cumplir su destino. Asimismo, una relación fallida con una mujer inglesa le hace portador de un currículo intercultural, aunque en este caso, presentado como un fracaso. Por otro lado, es importante tener en cuenta su nombre: Stelios < Stella, estrella en latín, pero su posible raíz en griego es Stylianós, nombre de un santo cristiano. Aunque la interpretación que más se ajusta a la novela es la que tiene que ver con estrella, por la evidencia de su fonética y el significado del personaje dentro del universo narrativo. Es evidente el significado de estrella para la tradición cristiana: la estrella que guía a los Reyes Magos en su peregrinación hacia Belén, así como es guía para los marinos. De modo que su función a partir de su nombre es la de guía. Esto se confirma en la presentación que se hace del personaje.

Stelios es amigo de Panōtis, la primera vez que aparece en la novela, nombrado por Téophrasia, se nos muestra como alguien desencantado de la vida de pareja y que, como tal, aconseja al chico que no cometa el error de casarse, como él había hecho. «Le mariage est le dernier de ses soucis. [...] Son ami Stelios ne cesse pas de lui répéter. “Un piège à cons”, dit-il en tout simplicité. Il doit savoir de quoi il parle. Il a été marié pendant dix ans.» (ADC 65). Esto lo pone ya, de entrada, en la posición de los personajes que rompen su lealtad a la tradición, como pasara con la propia Téophrasia y con Panaōtis. Más adelante, en la misma conversación, Téophrasia vuelve a tomarlo como ejemplo, a utilizar sus palabras con respecto a Panaōtis: «Un coeur de solitaire, “inhabité”, dit Stelios. Un sage, cet artiste peintre. Un philosophe. Il connaît tout du coeur et de l’âme. Il connaît tout de lui. “Toi, tu es né rebelle”, affirme-t-il.» (ADC 66). Téngase en cuenta la importancia que tiene dentro del universo narrativo la voz de Téophrasia, como ya se ha visto. Aquí, la criada, lo considera como un filósofo y sabio, y así se va mostrar él mismo más

adelante, cuando Panaïotis lleva a Christian a Zappion, parque donde se produce una suerte de ágora y el pintor discute con sus conciudadanos. Es en ese momento cuando Stelios muestra su teoría de la utopía, transcribo los fragmentos que considero representativos. Stelios propone una revolución y su interlocutor rechaza la idea por la experiencia histórica.

Je ne parle pas de ces méfaits auxquels vous semblez faire allusion. Ce ne sont que des balbutiements, des faux pas de l'Histoire. [...] Je parle d'une autre révolution, celle que réclame l'humanité pour devenir adulte. Laquelle? direz-vous. Simple : tout mettre à plat. Et repartir de zéro. Pour atteindre qui? Je vais vous le dire : pour atteindre l'utopie! [...] Mon utopie, c'est l'être humain. Et Dieu, commence l'orateur improvisé. Mon utopie serait aussi de fondre ensemble ces deux concepts barbares, l'un réel, l'autre irréel, pour essayer d'en faire un tout : l'homme. L'homme civilisé, l'homme équilibré, l'homme unique et total, chez qui l'ange tempérerait définitivement la bête. Cet homme universel inclinerait, par sa nouvelle nature, à la solidarité, au partage, à la compassion et à la justice, il bousculerait une fois pour toutes l'ordre traditionnel des priorités, à savoir : moi, toi et lui. Pour cet homme rêvé [...], l'ordre pronominal serait donc le suivant : toi d'abord, moi ensuite, lui avant toi et moi. Cet apparent désordre, que j'appelle « nouvel ordre », est mon utopie, messieurs les incrédules. (ADC 145-146)

En este fragmento resume Stelios su utopía: la unión del concepto de humano y el de Dios para crear un ser equilibrado y entregado a los demás. La organización de los pronombres que propone el personaje está relacionada con una clara apertura al otro, ya que pone al más lejano, a la alteridad por excelencia, en primer término. Luego, el personaje contrasta su idea con los valores sociales establecidos:

L'ensemble des valeurs, des appâts, que nous vend le système : argent, succès, image publique de soi, culte de la personnalité et de la propriété (culte de sa propre personnalité, quel triste comble!), besoin viscéral d'un chef ou d'un leader, goût pour le messianisme, sens exclusif du territoire et non de la terre comme origine et fin de toute vie, tentations tribales, racistes ou xénophobes (que ses agents allument et entretiennent, afin de nous rendre éternellement inférieurs à Dieu et, partant, éternellement dépendants de Lui) [...] Le seul

avenir possible de l'Histoire, mon ami. Sans utopie, point d'Histoire. (ADC 146-147)

A través de este personaje se muestran las ideas de superación intercultural que plantea toda la novela. El universo narrativo, como se ha podido comprobar hasta ahora, gira en torno a la deificación de los personajes y a su capacidad para formar parte de un mundo intercultural, donde entran en contacto las diferentes lenguas y sus correspondientes memorias culturales. Se ha visto en Christian y en Myosotis de manera especial, pero al mismo tiempo personajes sin un *curriculum* intercultural, como Panaïotis y su tía, pasan a formar parte de ese grupo a partir del contacto con el otro, un otro foráneo. La utopía de Stelios como proyección de la Historia, como la única posibilidad de encaminar el devenir histórico en un mundo posmoderno, vacío de los grandes discursos y de las grandes ideologías, basado en la individualidad (Lyotard, 1984), convierte a la narración en una herramienta ideológica basada en el contacto con el otro, en la superación de la monocultura, como se puede ver claramente en la cita y como se desprende de la interpretación ya expuesta sobre Panaïotis (título de la novela), ejemplo de entrega al otro. Stelio es la estrella guía, el fin del mensaje que, de manera general, se transmite en la novela.

5.1.2.b. Personajes monoculturales

Estos personajes se muestran en la novela de manera clara enfrentados a los anteriormente analizados. Son personajes que desaprovechan la oportunidad que el contacto con lo otro, con lo foráneo, les brinda para superar un estado de monoculturalidad que limita su libertad. Tenemos a Iréne, en claro contraste con los personajes oriundos de Atenas que no forman parte del entorno directo de la patrona, y a Hugo, quien, a pesar de ser un amante de Myosotis, no entra dentro del grupo de personas con un currículo intercultural: aun habiendo viajado por el mundo con la patrona no da el paso que le lleve al «Olimpo». Por otro lado, también está Giorgios, fiel criado del marido de Myosotis que continúa con ella y ejecuta con precisión un silencioso servicio a la patrona. No entraré en detalles con respecto a este personaje, baste decir que se trata de un típico griego que ha dado su vida al servicio de los señores sin ninguna función específica para la interpretación de la novela.

Irène es la compañera de Panaïotis, pretendida novia suya, es la criada a las órdenes de Téophrasia. Este personaje no forma parte del grupo que está al lado de Myositis, rechaza la influencia del otro, y se encierra en la lealtad a las tradiciones culturales de Grecia. Sirve, de ese modo, de contraste ante aquellos personajes que, sin salir de su lugar de origen y sin aprender lengua alguna, consiguen llegar a una conciencia intercultural a través de la relación directa con el otro. Irène es un nombre muy común en Grecia que significa literalmente «paz». En la novela esta paz está relacionada con la visión de la vida de la chica, que busca la estabilidad familiar dentro de los cánones tradicionales de su cultura.

Irène muestra ante Christian su modo tradicional de ver la vida y las relaciones humanas. Habla de la necesidad de encontrar un buen trabajo por parte de Panaïotis:

- Pour s'installer dans la vie, Monsieur, dit-elle. Pour se marier, comme tout le monde. Pour fonder une famille. [...]
- Dites-moi, jeune fille, votre Panaïotis tient-il à se marier?
- J'y compte bien, Monsieur! (ADC 28-29)

Más adelante se confirma esta forma de pensar de Irène y su clara intención de llevar a cabo sus planes junto a Panaïotis. «Elle l'attend, le surveille. Vitie comme un chien. Mais rien ne la calme. Elle se comporte en fiancée, prépare son trousseau, rêve d'enfants. Un comble. Il est vrai que, de temps en temps, ils font l'amour. Ou presque, car elle se préserve pour le mariage.» (ADC 65-66). Esta diferencia frente a los personajes divinizados de la novela se presenta en diversos momentos de la novela a través de su vestimenta. La chica aparece como un elemento que desentona con su entorno. «Soule note vulgaire : minijupe orange et les chaussures bleus ciel d'Irène la bonne» (ADC 185); y más tarde, en el momento de la cena final, incluso rechaza la celebración en curso por verse separada de ella:

Bien que Madame ait consenti à ce qu'elle porte son épouvantale robe vert pomme à la place d'un hideux uniforme de domestique sans grade, elle arbore son air le plus sinistre: mine boudeuse, bouche cousue et pupilles ternes. [...] Elle refuse ouvertement l'anniversaire, esclave en révolte, et traite les invités de la patronne sans le moindre ménagement. Effet de la jalousie. Voyant son

supposé fiancé et sa supposée future tante royalement assis à table avec les maîtres, elle a des raisons de se croire écartée. (ADC 217-218)

Se muestra en esta cita de manera explícita la separación entre ella y los demás criados de la casa, que, como ya he expuesto más arriba, llegan a formar parte del grupo de los personajes deificados, se evidencia el contrase entre ellos. Pero esto se evidencia mucho antes en la novela y de manera muy clara cuando Téophrasia le deja muy claro que no forma parte de su familia, en contraste con lo que le dice a Christian¹⁰⁹: «Je ne suis pas ta tante! Pour l'instant, mon neveu reste célibataire, Dieu fasse que ce soit pour longtemps. Cesse de me traiter avec la familiarité d'une parente. Ici, tu n'es qu'une employée de maison.» (ADC 80). Irène no forma parte de la familia, ni del grupo de personajes que compone la cena del final de la novela, donde todos se presentan como dioses en el Olimpo. Junto a ella, otro personaje separado: Hugo.

Del mismo modo, **Hugo** no consigue adaptarse al modo de vida cosmopolita de Myosotis, a pesar de ser su amante que la acompaña en sus viajes por el mundo. Este personaje de nacionalidad argentina (espacio histórico de apertura al otro por la gran afluencia migratoria) representa, en paralelo a Irène, a la imposibilidad de apertura al otro a pesar de recorrer el mundo. Hugo, viaja por el mundo como un turista más: «Hugo, son actuel compagnon de voyages, veut faire un saut a Saint-Tropez et, bien qu'elle déteste l'endroit, elle ne se résout pas à lui refuser ce caprice de parvenu.» (ADC 58). Es evidente en la primera mención del personaje el contraste entre él y Myosotis. Más adelante, en la cena final, Hugo aparece, como sucediera con Irène, vestido con colores, en disonancia con los demás comensales, todos de blanco. Myosotis, para excusarlo, habla de él como alguien preocupado por lo que Stelios llamaba «tentations tribales»:

Deux notes discordantes perturbent seules la blancheur générale des habits des convives: la robe en dentelle noire des habits des Téophrasia¹¹⁰, rehaussée par

¹⁰⁹ «Maintenant, notre famille compte un nouveau membre: vous. Tant pis si cela ne vous flatte pas!» (ADC 181).

¹¹⁰ Myosotis aclara más adelante este luto, que no separa a Téophrasia del grupo de personajes deificados: «Quant à ma très chère et noble Téophrasia, fidèle cerbère de ma retraite hellène, c'est moi, personnellement, qui l'ai priée de porter cette nuit, au nom de nous tous, le deuil pour notre regretté Chronopoulos» (ADC 214).

un coquet bouquet de violettes en tissu et par des bijoux en jais, et le blazer bleu marine du bellâtre Hugo. [...] cet adorable Hugo se croit systématiquement en croisière. Où que nous nous trouvions, en mer comme sur terre. Un trait d'eupéanisme que je trouve émouvant. Il le distingue de ses compatriotes d'Amérique latine. Est-ce un hommage à notre décadence de vieux continentaux? (ADC 213)

Por otro lado, se muestra claramente esa separación cuando se pone en evidencia la falta de conocimiento de la lengua del otro: «Hugo, qui comprend mal le français et pas du tout le grec, fait mine contrite.» (ADC 220); y la falta de sensibilidad para apreciar la lectura que de la *Odisea* se hace en ese mismo momento de la novela, hasta el punto de que es expulsado de la velada, expulsado, dentro del universo alegórico de la novela, expulsado, digo, del «paraíso»: «L'auditoire boit les mots du poète. Tous, sauf Hugo. Le gigolo en or s'ennuie à mourir. Excédée, Myosotis l'expulse de la soirée, lui enjoint vertement d'aller visiter les boîtes de nuit. L'Argentin saisit l'occasion au vol.» (ADC 228).

En resumen, Hugo funciona como claro contraste entre la apertura al otro y la lealtad a la monocultura, aun teniendo la opción de contacto a partir de su pertenencia a un país de históricos contactos interculturales y a través del viaje. Se trata pues de un personaje fuertemente monocultural, que rechaza el verdadero contacto con el otro, y así se refleja en la cena final de la novela, de donde es expulsado.

5.1.3. Tiempo mitificado

El tiempo de la novela parte de un presente narrativo que, al contrario de lo que pasaba en las novelas anteriormente analizadas, no presenta elementos que indiquen una coordenada temporal exacta dentro de la historia. De modo que la localización temporal, en cuanto momento concreto dentro de la historia, no tiene la relevancia que ya se ha visto en las novelas anteriores, donde sí había una intención de localizar la acción de manera que la ficción narrativa está dirigida a mostrar elementos del tiempo exacto en que se escribieron los textos. Como ya se ha visto, *L'ange de chair* tiene una intención más universalizadora, es por ello que la narración se construye a través de la alegoría que aúna el mundo mítico griego y la realidad en que vive el autor. Más adelante se analizará este sistema alegórico de manera más concreta, pero

ya es evidente, después de analizados los personajes y ahora, en cuanto al tiempo se refiere, que todos los elementos de la construcción narrativa están dirigidos a esta alegorización. Asimismo, las coordenadas temporales, cuando el *narrador con* está situado en el interior de los diferentes personajes a que acompaña, funcionan de la manera que lo hace la memoria¹¹¹, en su devenir caótico, de modo que organiza la aparición de un tiempo u otro; esto sucede esencialmente con Christian, incluso es a través de su recuerdo que conocemos la intimidad de Myosotis. Esta estructura memórista ya ha sido utilizada por Arcos en la novela que escribió en español y más tarde tradujo («reescribió») en francés: *L'enfant pain*, donde se relata la historia de un niño justo después de la guerra. La memoria sirve como elemento estructurador de la novela, ya que cada suceso del presente narrativo lleva al narrador a un suceso paralelo de antes de la guerra¹¹².

El presente narrativo de la novela se sitúa en el verano en que Christian va a Atenas («Elle lui a fait savoir que ce Français quinquagénaire, taciturne, un poète, va séjourner chez eux l'été durant» [ADC 11]) para finalizar la traducción de la *Odisea*, mientras se espera la llegada de Myosotis para celebrar las bodas de oro con su difunto esposo, Chronopoulos. De hecho, se utiliza el presente al comienzo de la novela, de manera que el presente narrativo coincide con el presente de la narración: «Christian est épuisé. Embuées par la fumée des cigarettes, ses bécies à monture d'or lui embrument le regard. Il a l'air d'un gratte-papier suranné.» (ADC 7). Es a partir de ese presente narrativo que podemos encontrar proyecciones tanto al pasado como al futuro.

En cuanto al pasado, nos encontramos con que se realiza una serie de analepsis con el fin de definir a los personajes más importantes de la novela. La primera analepsis que se produce está relacionada con la memoria de Christian y sirve para que el lector conozca el origen de la relación entre el poeta y Myosotis, y a la propia Myosotis. Esta proyección al pasado está construida a través de la memoria, por lo que no es una proyección exactamente cronológica: la memoria de Christian relaciona momentos pasados con sucesos que le acaecen en el presente narrativo. En la primera proyección, Christian recuerda el momento en que deciden que se va a quedar en Atenas, tras la muerte de la madre del poeta (ADC 39-41). Después de eso, vemos cómo Myosotis ocupa el lugar de la memoria del traductor francés.

¹¹¹ Celia Fenández; «De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía». Ver bibliografía.

¹¹² Alacid; «*El niño pan* de Agustín Gómez-Arcos. Filiación y memoria». Ver bibliografía.

Dans ce café envahi de mâles, la seule femme présente est Myosotis l'absente. Elle occupe sa mémoire d'homme, la colonise, accompagne le regard qu'il pose sur le monde. Jamais il ne pourra s'en libérer, s'en affranchir. [...] Sa longue histoire tient de la légende. Ou mieux: du rêve. Fille unique [...] (ADC 42)

Así es como comienza la narración de la vida de Myosotis, a través de la memoria de Christian, por lo que se construye una memoria legendaria, una memoria mítica, como se puede ver en la cita. La historia de Myosotis ocupa hasta la página 52, donde se explicita esta construcción memorística que acerca el relato a la mitificación¹¹³, como si de un pasado mítico se tratase.

Attablé devant son café turc et verre vide, bercé par les accents de la langue grecque, le poète sourit à cette image de Myosotis. Image lointaine, qu'il n'a pas pu saisir au vif (leur tendre liaison n'a commencé qu'après la mort du mari), mais qu'il a composée comme on assemble les pièces d'un casse-tête, à l'aide des anecdotes, des souvenirs de campagne que, tel un guerrier, la dame raffole de raconter. Séparer faits et rêve, événements réels et délires, voilà la rude tâche qui l'attendrait s'il écrivait un jour sa biographie! (ADC 52)

Se evidencia así la mitificación del personaje a través de la memoria por persona interpuesta, una memoria hecha de narraciones diversas, por lo tanto un pasado, como aparecía en la cita anterior, legendario, acorde con la lógica alegórica de la novela, donde se produce una deificación de los personajes. Dentro de esta lógica se encuentra también el tratamiento del tiempo mítico, como si de un tiempo histórico se tratase, en relación con el presente narrativo. Christian escucha la lengua griega:

En les écoutant, le poète songe aux temps où dieux et rois, convives d'un même banquet, héros dans la même guerre, se remercient avec cérémonie des services rendus ou des honneurs acquis. Cet invisible fil tendu entre l'hier mythique et le terne aujourd'hui rend le poète heureux. (ADC 37)

¹¹³ Gómez-Arcos tiene la intención de contruir un mito a través de su novela, como se verá en este capítulo, y para ello utiliza dos fuentes panaeuropeas: la cultura judeo-cristiana y la mitología clásica.

Esta cita representa la dinámica que el tiempo mítico va a desarrollar en relación directa con el presente narrativo. Otro ejemplo, Christian visita, junto a Panaïtois y los jóvenes modelos de Stelios la casa de este:

Courantes à l'époque classique, cette entente entre générations (maître et disciples), que l'histoire moderne s'acharne à détruire en incitant les jeunes à mépriser les vieux, ainsi que cette connivence entre l'écoute et la parole et cette concorde entre les dualismes, charment le poète. (ADC 171)

De nuevo se produce en el presente narrativo un espacio temporal relacionado directamente con ese pasado mítico e idealizado que aparece a través de la mirada del protagonista de la novela. Este tiempo convierte al tiempo de la novela, asimismo, en un tiempo mítico. A esto contribuye también la falta de determinación del presente narrativo: un tiempo que puede ser cualquiera, un tiempo que pretende ser universal. Lo vemos de manera clara en la siguiente cita, cuando Christian asiste a la conversación en el parque de Zappion, como si de una ágora se tratase:

Sidéré par cet échange entre l'adolescent et le vieil homme, Christian considère d'un oeil moins ironique que tout à l'heure l'assemblée réunie à l'ombre des sycomores, sous la protection calme et muette de la nuit. Finalement, se dit-il, le temps demeure le temps. Indifférent aux variations chronologique. Égale à lui même. Immuable. Ce soir, ici et maintenant, on se croirait ailleurs, hier mais aussi demain. Partout. Toujours.

Como se ve de manera clara en la cita, se produce una universalización del tiempo, y también del espacio, proporcionando a estas coordenadas la mitificación que se produce en todos los elementos de la novela. El verano en que transcurre la novela, el presente narrativo, se ve así transformado en un tiempo mítico, en un tiempo fuera de la realidad, pero que, como todo tiempo mítico, configura las grandes narraciones que construyen las tradiciones culturales. En la siguiente cita vemos cómo este tiempo (y espacio) se separa de la realidad:

Entre temps, les journées coulent avec douceur. La paresse de l'été submerge la maison. On dirait une rivière d'hydromel, un lac de sucre. Christian se soûle de rêves, comme l'abeille de nectar. La réalité du monde s'estompe, disparaît.

Contemplée de ce blanc sanctuaire, elle ne se situe nulle part, n'existe pas.
(ADC 154)

Del mismo modo, cuando Christian está convaleciente, el tiempo se ralentiza, casi se detiene, transformándose en un tiempo sagrado, como solo puede serlo un tiempo mítico.

Mon Dieu, que c'est plaisant, le temps de la convalescence! Calme, traînant. Tendre, patient. Un temps béni, sans précipitation ni hâte. Sans soubresauts. Un temps en marge du temps, où chaque heure, chaque minute, chaque seconde dure indifférente au tic-tac des horloges, à l'obsédant cours de la planète. Un temps humain mais sacré, où seuls comptent l'indolence de l'esprit, le flou des rêves. (ADC 95)

El protagonista se amolda al tiempo, se deja llevar por él. En Grecia aparece un tiempo diferente, eternizado, mitificado: «En Grèce plus que nulle part ailleurs Christian s'efforce de vivre en harmonie avec le temps. Sans le presser, sans se presser» (ADC 38). Pero resulta que el tiempo que se vive en Atenas, el tiempo narrado, se para en la capital helena. Christian eterniza así, de nuevo, el tiempo de la novela:

Une volonté de langueur, une touche d'insouciance étirent chaque seconde, chaque minute, chaque heure et chaque jour. À Athènes tout spécialement, on a la paisible sensation que le temps vient d'achever sa course. Une fois pour toutes. Ou qu'il est arrêté dans un espace d'éternité. Il se repose, le temps. Mais pas comme un athlète à bout de souffle. Comme un vieux sage logé, immobile, dans l'éternité. (ADC 54-55)

En esta cita se ve de manera explícita esta eternificación del tiempo. El tiempo pasado (un tiempo idealizado y mítico) se funde con el presente, de modo que se opera una unión temporal en pos de la mitificación del tiempo narrado, de todo tiempo narrado. Pero también existe una proyección hacia el futuro. La primera referencia al futuro que se hace en la novela se sitúa en el momento en que Christian recuerda su primer contacto con Myosotis. Vemos en ella la posibilidad de controlar el futuro, un futuro del que Christian formará parte del mismo modo que Myosotis

ocupa el lugar de su memoria; control que se confirmará al final de la novela, cuando al dejar su testamento, se cumple la proyección del futuro que ella considera para él.

Accoutrée en voyante de haut vol (tunique pourpre brodée d'or et filet tzigane mouchetée de paillettes et de miroirs), on l'aurait dite prête à consulter la boule de cristal, à étaler les tarots devant elle. L'avenir de son paradis privé semblait entre ses mains (et il l'était, de fait), suspendu à ses caprices, à ses goûts poétiques, à ses opinions critiques (d'ailleurs indiscutables), à son franc-parler. (ADC 53)

Pero es más adelante, al final de la novela, donde la proyección del futuro aparece de manera más clara. Ese futuro se plasma en el testamento de Myosotis, documento dedicado a la continuidad de los designios de la «diosa». El contenido exacto del testamento no se conoce, solo sabemos que Christian va a heredar de Myosotis a cambio de ser el protector-padre de Panaïotis, como se ha podido ver más arriba. De esta manera se dirige al «ángel de carne» en la cena final: «Assieds-toi à mes pieds. Là, près de mon poète. Je vous aime tous les deux comme on aime des fils. C'est dans mon testament, ajoute-t-elle en les gratifiant d'un regard malicieux.» (ADC 230). Y es al final de la novela, cuando Panaïotis entra desnudo en el cuarto de Christian y se acuestan juntos, cuando se proyecta en la novela un futuro claramente positivo, aunque nos encontremos, como pasara con *L'agneau carnivore*, con un futuro sin continuidad, sin posibilidad de fruto alguno, ya que se trata de una relación homosexual. Pero cabe resaltar la gran diferencia con respecto a la primera novela de Arcos, a saber: en este caso el final abierto no tiene la intención claramente destructiva de aquel, se plantea como un futurible positivo, en un tiempo fuera del tiempo, en un momento de eternidad que, en coherencia con todas las proyecciones temporales de la novela, se muestra como un momento mítico, parte de un relato mítico:

C'est alors, dans ce temps hors du temps, que se réalise son rêve : l'ange pénètre dans sa chambre. Il vient nu, sa jeune chair baignée de pleine lune. Il rejoint le poète, l'enveloppe du regard : une rafale d'amour fou, violente comme une rafale de vent. Des mots? A peine. Mais leurs murmures disent tout. Le soleil de demain ne sera pas comme le soleil des jours éteints. Il sera nouveau. Un soleil nouveau, irradiant, fertilisant une vie nouvelle. (ADC 238)

Aquí nos encontramos con ese final positivo y abierto de la novela que proyecta un futuro esperanzador, nuevo. Ese futuro está relacionado con el contenido alegórico de la novela, se trata de un futuro que enlaza con el proyecto utópico y claramente intercultural que se opera en toda la narración, como se ha visto de manera clara en la configuración de los personajes. Esta alegorización del tiempo, tiempo mítico que construye un relato legendario, la unión de la anécdota con la pretensión de mitificación, se ve claramente representado en las últimas oraciones de la novela: «L'ange enfin se sait un dieu. De plein droit. Un poète dort entre ses bras.» (*Ibidem*).

En resumen¹¹⁴ y para concluir este apartado, el tiempo de *L'ange de chair* se construye en torno a dos coordenadas básicas: el presente narrativo que coincide con el presente narrado y que en ocasiones se proyecta al pasado para mostrarnos la historia de los protagonistas, este es el tiempo anecdótico; y, por otro lado, nos encontramos con un tiempo mítico, un tiempo que viene de la Grecia clásica y mítica, y que se une al tiempo anecdótico a través del conjunto de metáforas que constituyen la alegoría de la novela, que consigue hacer de lo narrado un tiempo a su vez mítico proyectado hacia un futuro esperanzador, simbólico, y paradójicamente infructuoso. Esa infructuosidad está precisamente justificada por el carácter mítico del relato. Asimismo, este futurible está relacionado con el proyecto utópico-intercultural que se observa en la configuración de los personajes, siempre en relación con el universo alegórico de la novela.

5.1.4. Espacios del mito

Los espacios de *L'ange de chair* se pueden organizar de manera gradual, como he realizado en el análisis de las dos novelas anteriores, desde lo más íntimo a lo más público. La diferencia con respecto a aquellas novelas es que en este caso los espacios íntimos no son representantes de la endogamia, son más bien los espacios donde se produce la mitificación de la trama, de manera que los espacios que se diseñan pasan a representar, como pasara en el tiempo, los espacios que se proyectan como lugares sagrados, constituyentes del relato mítico que Arcos construye en esta novela. En cualquier caso, voy a organizarlos de manera contraria a lo que había

¹¹⁴ En el Anexo 8.2.3.b incluyo un esquema resumen de la configuración e interpretación del tiempo en la novela.

hecho anteriormente, por una sencilla razón, y es que en este caso los espacios que van a erigirse como lugares del relato mítico son aquellos que están más relacionados con la interculturalidad. Es donde se produce la interculturalidad, donde esta se hace posible. De modo que los espacios se organizan de la siguiente manera: 1. El mundo, por donde viajan los personajes, incluye Francia y España, en las referencias que se hace a esos países por el origen de los personajes; 2. Atenas, todos los espacios recorridos por Christian y Panaïotis, incluida la casa de Stelios; 3. La casa de Myosotis en Atenas; y por ultimo, 4. El jardín que cuida Panaïotis, lugar del encuentro entre Christian y el joven, donde empieza su relación a través de la ventana que separa la habitación del poeta y el pensil.

El mundo es el espacio por donde Myosotis se pasa la vida viajando desde que se casó con Chronopoulos, por lo tanto se trata del lugar del viaje, del lugar de paso. En ese viaje interminable de Myosotis después de la muerte de Chronopoulos le acompañará Christian, hasta la muerte de su madre. Ese momento cambia por completo el sentido del viaje dentro de la novela: el poeta francés no puede asistir ni a la defunción ni al entierro de su madre por estar fuera¹¹⁵, de modo que decide instalarse en algún lugar, por un tiempo, en principio, indeterminado¹¹⁶. A este sentido de ausencia, de imposibilidad de estar presente, junto a los que se quedan, se une el sentido de viaje turístico, encarnado por Hugo. Como ya se ha visto, este personaje recorre el mundo sin llegar a tener un verdadero contacto con las culturas que visita, anátesis total de Myosotis. De modo que el lugar por excelencia de la interculturalidad puede no serlo si no está en la intención del viajero el entrar en verdadero contacto con el otro. Por otro lado, nos encontramos en el mundo también el lugar de origen de los personajes principales: España y Francia. Lugares bien conocidos por el autor. Se trata de los espacios del recuerdo, los espacios del origen,

¹¹⁵ Son regret, c'est qu'il n'a pas pu accompagner la mort de sa mère, survenue d'une manière subite alors que Myosotis et lui se trouvaient à l'autre bout du monde [...] Le télégramme envoyé par sa tante s'est égaré dans un quelconque bureau de Chronopoulos's Oils. Quand il en a eu connaissance, c'était trop tard. (ADC 58)

¹¹⁶ — J'ai besoin d'une pause, chère amie, murmura Christian.

— Une pause? Bien sûr, chaton, bien sûr. Mais une pause comment?

— Simple : me coucher et me lever deux ou trois mois de suite dans le même lit. Est-ce trop demander?

[...]

— Vous êtes touchant, mont petit. Touchant comme un enfant. Mais je ne vous en veux pas : l'esprit d'enfance, c'est le privilège des poètes. Vous l'aurez, votre pause. Je me charge de tout, comme d'habitude. (ADC 39-40)

de donde parte la intención intercultural de los dos personajes. La predisposición a la interculturalidad de ambos está reflejada en las analepsis que se producen en la novela, como ya se ha visto: en cuanto a Myosotis, se habla de ese afán cosmopolita cultivado por su padre, el marino; y en cuanto a Christian, nos encontramos con que es estudiante de lenguas clásicas (el estudio de la lengua del otro ya supone una experiencia cultural con la lengua se entra en contacto con la memoria cultural del otro). Asimismo, es en España donde se produce el encuentro entre los dos personajes, lugar del encuentro, del comienzo de una relación intercultural.

Pero, dentro de la dinámica alegórica de la novela, el lugar del viaje, el mundo, se presenta como un espacio mítico, un espacio que representa el viaje de Ulises hacia Ítaca. La referencia continua entre Myosotis y Ulises convierte a este espacio en el lugar mítico base de un relato legendario. Ya se ha visto en el análisis del personaje este sentido mítico: viajera incansable por mar (heredera de una empresa de marina mercante), epítetos épicos que se le aplican, etc.

De modo que este espacio de paso, del viaje, representa ante todo el lugar mítico del relato que está constuyendo la novela en su totalidad, al mismo tiempo que es el espacio del contacto con el otro, de la interculturalidad. Pero también se muestra como un lugar conflictivo en cuanto al lugar de origen, es decir, espacio de relación con el otro que puede llevar a deslealtades con lo propio irreparables.

Atenas es en sí un lugar mítico. Ciudad del origen de la cultura occidental, representante de la Grecia clásica. En la novela no se hace otra cosa que acentuar este sentido a través, sobre todo, de la mirada de Christian, quien, como especialista en la lengua clásica, conoce perfectamente la cultura clásica y los grandes relatos que conforman su mitología. Como ya se ha visto, el traductor establece en todo momento relaciones entre aquel mundo mítico y lo que se encuentra en sus paseos por la ciudad. Entre las páginas 33 y 35 se describen las salidas de Christian solo por la ciudad, ahí se refleja esta relación constante con el mundo mítico, transcribo algunos fragmentos que sirven como ejemplo.

N'empêche que, chez les plus jeunes, on peut encore détecter une étonnante silhouette d'Apollon, un saisissant profil de bas-relief. En ces instants privilégiés, les héros homériques revivent soudain aux yeux du traducteur. [...] Perché sur sa hauteur (la Acrópolis), ce temple mort (le seul, à son avis, bâti à la

mesure de l'homme) se dresse toujours comme une vivante allégorie de la mémoire humaine, effroyablement courte. Une mémoire soupire. [...] Son regard clair presque liquide est à l'affût des signes reliant imperceptiblement le passé au présent. La place Omnia rappelle une agora. [...] La musicale langue grecque transforme l'immense place en volière humaine. Directement issue de la langue classique, elle évoque pour Christian les orateurs et les aèdes, la liberté, le sens et la beauté de la parole. Verbe non muselé, vivant, agitateur. (ADC 34-36)

Se explicita la intención del protagonista de unir el pasado con el presente, pero no se trata de un pasado histórico, se trata más bien de un pasado idealizado y anclado en las narraciones míticas, que parte de los conocimientos literarios del especialista. Atenas se convierte de este modo en un puente de unión entre la cultura clásica fuertemente idealizada con el presente narrativo. Esta relación forma parte de la alegorización de la trama para convertirla en un relato mítico y legendario al modo de los grandes relatos de la antigüedad.

En estos primeros paseos en solitario, Christian no entra en contacto con los habitantes de la ciudad, de hecho su intención no es esa: «Ses rares sorties n'ont pas pour objet d'établir des relations avec autrui» (ADC 35). Pero será más adelante cuando entre en contacto con los habitantes de la ciudad, cuando Panaïotis le acompañe durante su convalecencia. Es en esas salidas donde la ciudad se va a convertir en un lugar de contacto intercultural, donde es posible la relación con el otro. De hecho se define a la ciudad como un espacio intercultural, se narra la salida con Panaïotis que acaba en el parque Zappion:

La nuit tombée, des artistes de variétés se produiront pendant des heures sur la scène en plein air dressée au fond de l'esplanade centrale : des jongleurs torses nus, maîtres des anneaux, des balles multicolores et des quilles de feu, des ténors d'opérette recyclés en chanteurs latino-américains, des danseurs de flamenco, des clowns... (ADC 131)

Al tiempo que, como sucede en las primeras salidas, la ciudad de Atenas está ligada a ese pasado mítico e idealizado del que hablaba antes:

ce pays, que, avant tout autre, il tient pour le berceau de la poésie, métaphore incarnée de cet accord profond entre le ciel et la terre, source obligée, selon lui, de l'ART en majuscules, quand celui-ci mérite vraiment son nom. [...] Zappion, jardin mythique pour lui, simple promenade nocturne pour le reste des gens. (ADC 134)

Y más adelante, cuando se encuentran frente a una discusión: «Christian pense aux anciens, à leurs assemblées de citoyens, à l'agora classique. Ses yeux de traducteur refont le monde» (ADC 139).

Dentro de Atenas se encuentra la casa de Stelios, a quien Christian conoce en esa salida al parque Zappion. En otro momento, Panaïotis acompaña al poeta a la casa del pintor, donde de nuevo nos encontramos con un lugar relacionado con el pasado mítico e idealizado omnipresente en la novela. En ella hay varios jóvenes que posan y aprenden bajo la tutela de Stelios, como si de la Academia se tratase.

Le peintre indique la porte de l'atelier, l'ange l'ouvre. Un groupe de jeunes occupe le lieu. Lieu de travail, et donc sacré. Ce sont tous des garçons, entre l'adolescence et l'âge militaire, assis par terre, à croupetons ou mollement allongés, dans une attitude décontractée. En fait, il s'agit d'une réunion d'amis, les amis de l'artiste. Ses modèles. Ou peut-être ses disciple. Sans doute se sont-ils engagés, en élèves du maître, dans la rude entreprise de la recherche de l'utopie. (ADC 165)

Más adelante, Christian observa los cuadros de Stelios donde están retratados algunos de los jóvenes presentes y así los describe: «Leurs vifs regards se portent vers l'avant. Et vers le haut. Scrutent-ils l'énigme d'un ciel futur, d'un utopique Olympe dont seul l'artiste connaît la nature?» (ADC 168). Aquí se puede observar la relación con ese pasado mítico ligado a la utopía de futuro que se plantea Stelios y que está relacionada con el final de la novela, como ya se ha visto en el análisis del tiempo.

Atenas se presenta en la novela, por tanto, como el lugar del contacto intercultural, pero cargado de toda la simbología que la ciudad ostenta como cuna de la cultura occidental. Espacio donde se ligan ese pasado mítico e idealizado con el presente narrativo, anecdótico, y el futuro utópico e intercultural, ya que es en Atenas

donde Christian quiere instalarse definitivamente¹¹⁷, en relación constante con el otro, representado en Panaïotis, quien también encuentra en esa relación una apertura a lo foráneo. Es asimismo en Atenas donde se crea el relato mítico que se construye en la narración de Arcos, lugar donde no pasa el tiempo¹¹⁸, donde el devenir histórico se congela y se convierte, así, en un momento de narración.

Dentro de la ciudad mítica está el espacio donde se desarrolla la mayor parte del presente narrativo: la **casa de Myosotis**. Es donde Christian realiza su trabajo de traducción y donde entra en contacto con el «ángel de carne», donde se produce, por tanto, la acción principal de la narración. Es una casa completamente blanca, al estilo de las que se pueden encontrar en las islas griegas, pero dentro de la ciudad. Lo que recuerda también a las casas andaluzas, de donde es originaria la dueña. Así se describe por primera vez en la novela:

Vaste et basse, la maison est blanche à l'intérieur, blanche de terrasses et blanche de façades. Ne porte pas de nom. Myosotis affirme qu'un bel anonymat sied aux maisons, qu'il suffit d'un numéro de rue, le 13 dans ce cas-ci, pour les identifier. Le reste n'est que vanité. Cette demeure athénienne, elle l'a faite construire à son image : calme, claire, accueillante. Du moins, le prétend-elle. Un port d'attache dans sa vie d'errance. Un espace de lumière pour ses vieux jours. [...] Ouvertes sur le jardin, ses fenêtres arrière regardent vers l'Acropole : spectacle saisissant. En revanche, de haut murs, épais et chaulés, l'isolent de la laideur et du tumulte d'Athènes. (ADC 11-12)

Hay dos elementos a resaltar de la cita anterior: por un lado, el número donde está situada la casa dentro de la calle, dentro de las diferentes interpretaciones que tiene este número, cabe destacar la que así resalta el diccionario de símbolos que manejo:

¹¹⁷ «Oui, c'est ici (en Atenas), dans cette forêt humaine, qu'il plantera définitivement son corps errant» (ADC 121-122).

¹¹⁸ «A Athènes tout spécialement, on a la paisible sensation que le temps vient d'achever sa course. Une fois pour toutes. Ou qu'il est arrêté dans un espace d'éternité. Il se repose, le temps. Mais pas comme un athlète à bout de souffle. Comme un vieux sage logé, immobile, dans l'éternité» (ADC 54-55).

le treize dans un groupe apparaît aussi dans l'Antiquité comme le plus puissant et le plus sublime. Tel est le cas de Zeus dans le cortège des douze dieux, au milieu desquels il siège ou s'avance, comme un treizième, selon Platon et Ovide, distinct des autres par sa supériorité. Ulysse, le treizième de son groupe, échappe à l'appétit dévorant du Cyclope. (*Op. Cit.*)

En esta interpretación del número trece se observa claramente la significación que de manera explícita dentro de la novela se da a Myosotis: Odiseo y Zeus, viajante a quién espera una suerte de Penélope «destejando» el significado del texto homérico por las noches y dios máximo de la reunión de dioses que se produce al final de la novela, convirtiendo a la casa en el Olimpo. Por otro lado, como se ve en la cita de la novela, se presenta a la casa, en concordancia con el significado de su número, como el lugar de regreso de Myosotis, es decir, el lugar de regreso de Odiseo, lugar hecho a su semejanza. Asimismo, de manera explícita, la narración presenta a la casa de Myosotis como «son “foyer ulysséen”» (ADC 176).

Más adelante, vemos cómo el blanco del exterior de la casa se extiende por el interior, creando un espacio completamente limpio, sin a penas muebles que manchen la pureza del blanco general:

Linge, marbre et rideaux sont absolument blancs. Peau de meubles, à peine des reliefs. [...] Dans les salles de bain et les chambres d'amis, les tissus, les papiers aux murs n'échappent pas à cette passion du blanc, métaphore myosotisienne de la paix de l'esprit. [...] Shampoings, gels et savons, comme les flacons et les boîtes qui les contiennent, sont incolores, Myosotis ne tolérant dans la blancheur ambiante d'autre ruptures de ton que celles produites par ses allègres troillettes. Ou par sa vie inquiète, mouvementée, une vie d'Amazone mythologique. (ADC 12)

El blanco omnipresente¹¹⁹, explícitamente metafórico en la novela, como se puede leer en la cita, puede tener varios significados. El significado más relacionado con el mundo antiguo es el de la muerte y el duelo, significado que conserva en las

¹¹⁹ El blanco es tan omnipresente que Myosotis manda pintar de ese color los nidos de golondrina que hay en la casa: «Le jeune homme chaule les nids des hirondelles sous l'auvent» (ADC 193).

culturas orientales y que se ha perdido en Europa¹²⁰. Por otro lado, en la tradición literaria el blanco significa pureza, significado este que se acerca al que se explicita en la cita. Pero, en relación con el sistema alegórico de la novela, el blanco tiene una significación en varias culturas, pero especialmente en la cristiana, que lo relaciona con la deidad, con la aproximación a Dios. Así lo explica el diccionario de símbolos:

Le blanc, couleur initiatrice, devient, dans son acception diurne, la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration, qui éblouit, éveillant l'entendement en même temps qu'il le dépasse : c'est la couleur de la théophanie dont un reste demeurera autour de la tête de tous ceux qui ont connu Dieu, sous la forme d'une auréole de lumière qui est bien la somme des couleurs. Cette blancheur triomphale ne peut apparaître que sur un sommet. (*Op. Cit.*, 127).

De esta manera el blanco de la casa, además de ser un signo evidente tanto del lugar de origen, como del lugar donde se encuentra —el encalado tanto de las casas andaluzas como griegas—, está relacionado con la mitificación de la narración, con la sublimación de todos los elementos al nivel de narración mitológica. Así, el blanco, en sus diferentes significaciones, representa la pureza, el estado de cambio que representa la muerte —el paso al mundo de los muertos, donde están los dioses—, y el encuentro directo con la deidad, que en este caso está representada por la dueña de la casa, quien la ha realizado, como aparecía más arriba, a su imagen y semejanza, del mismo modo que Dios, en el libro del Génesis crea el mundo. Como se puede observar, en la narración de Arcos se entrecruzan en todo momento las tradiciones de la Grecia clásica y la cristiana, en relación dentro del devenir histórico de Occidente y como elementos identitarios fundamentales para la cultura europea transnacional.

La casa aparece separada de la realidad, en contacto con la deidad: «La réalité du monde s'estompe, disparaître. Contemplée de ce blanc sanctuaire, elle ne se situe nulle part, n'existe pas.» (ADC 154). Esta afirmación hace de la casa de Myosotis el lugar sagrado donde, fuera de la realidad, se construye el relato mítico que supone el encuentro entre Christian y Panaïotis.

¹²⁰ «C'est encore le cas dans tout l'Orient, ce le fut aussi longtemps en Europe» (*Dictionnaire des symboles, Op. Cit.*: 125).

Asimismo, la casa está relacionada, así como su dueña, con el lugar sagrado de la cultura clásica: «Une cosmogonie domestique parfaitement réussie. Du moins, c'est la conviction de la blanche veuve, Zeus incontesté de cet Olympe» (ADC 221). De esta manera, la narración explicita la relación metafórica que se opera en toda la novela.

En resumen, la casa de Myosotis, donde se produce el encuentro intercultural y utópico entre el poeta y el «ángel de carne» es un lugar sagrado, relacionado con las tradiciones culturales que conforman la identidad europea. Se trata de un espacio fuera de la realidad donde se produce la construcción de un relato mítico que se proyecta hacia un futuro, al mismo tiempo, utópico e intercultural.

Por otra parte, dentro de la casa nos encontramos con **el jardín** que cuida el ángel, lugar del mismo modo sagrado. Como ya se ha visto a lo largo del análisis, el jardín de la casa de Myosotis es el espacio de Panaïotis, quien lo cuida y conserva como si de un ángel guardian se tratase: «Pour lui (Panaïotis), le lit ne représentait point, comme pour la plupart, un port d'attache, ni le repos bien mérité, un but. Il veillait, gardien du paradis» (ADC 77). Se trata de un lugar eterno: «Le jardin, c'est pareil. Myosotis l'a conçu comme le reflet d'un rêve. Un rêve de continuité (qui, pour elle, signifie l'éternité). Le mythe y rejoint le quotidien, l'ancien fait écho au moderne.» (ADC 83). En esta explicación de Téophrasia a Irène se muestra ya, claramente, el significado que tiene el jardín dentro de la novela. Observamos que el jardín está hecho de sueños de eternidad, de continuidad de la señora de la casa, de ese personaje que se identifica con Zeus y con Ulises; de modo que estamos ante un lugar sagrado. Por otro lado, la continuidad se ve reflejada precisamente en quien cuida el jardín, pues es el joven quien representa el futuro, como ya se ha visto. Asimismo, nos encontramos en el jardín la dinámica que la novela adquiere en cuanto a su sentido alegórico: el mito (Le mythe y rejoint le quotidien [ADC 83]), el pasado mítico y el pasado clásico se unen con el presente en ese preciso lugar, espacio donde se unen los elementos de los que está hecho el relato mítico, que se proyecta hacia el futuro. Además, en relación con las intervenciones de Téophrasia transcritas más arriba, no se puede olvidar el sentido que toman sus palabras dentro de la novela en relación con la dinámica alegórica de la narración, ya que representa el oráculo, la verdad divina.

En seguida vemos que el jardín es un paraíso, así denominado por Panaïotis, de esta manera, el jardín se convierte al igual que él, en un ser divino en la tierra, en un paraíso en la tierra: «Mon neveu Panaïotis (qui descend directement des dieux, selon Madame) lui a donné pour nom le Paradis. Son paradis sur terre. Depuis l'âge de dix ans, il lui offre, chaque matin que Dieu fait, son temps de sommeil.» (ADC 84). Y en seguida leemos: «Un jardin mythique, où elle voit les secrètes divinités du monde» (*Ibidem*). Así ve el paraíso Téophrasia. También se califica como un lugar donde se produce el milagro: «Le jardin sous la lune. Un coin de paradis, un lieu de miracle.» (ADC 156). Más adelante veremos cómo en este lugar es donde se produce el inicio del relato mítico, el milagro de la relación entre Christian y Panaïotis.

Dentro del jardín se destacan algunos árboles, el más simbólico dentro de la novela, ya que se pone en relación con la erección de Panaïotis, es el ciprés. Veamos cómo se presenta en el momento previo a una masturbación del chico frente a la ventana del traductor:

Jambes écartées, bras enlacés vers les étoiles, il se dresse face au cyprès de toute sa hauteur d'homme, et regarde, admiratif, sa sombre flèche percer le ciel obscur. Grandir comme lui, les pieds solidement plantés en terre, la tête libre et claire. Et comme lui, pénétrer l'infini! [...] Sa verge se raidit, se redresse subitement. (ADC 88-87)

El sentido fálico (la forma del árbol lo evidencia) que tiene este árbol está resaltada en este fragmento. Panaïotis quiere penetrar el cielo como el ciprés. Pero para la tradición el ciprés está ligado a la muerte, por lo que esa penetración del cielo puede estar relacionada a un afán de eternidad que estaría en concordancia con la mitificación del relato:

Chez les Grecs et les Romains, il est en rapport avec les divinités de l'enfer ; aussi orne-t-il les cimetières. Arbre funéraire sur le pourtour méditerranéen, il doit sans doute ce fait au symbolisme général des conifères qui, par leur résine incorruptible et leur feuillage persistant, évoquent l'immortalité et la résurrection. (*Dictionnaire des symboles, Op. Cit.*: 335)

La simbología de este árbol en relación con la lógica alegórica de la novela revela una relación estrecha entre el lugar del futuro y de la eternidad, y la inmortalidad de este árbol, que, por asimilación, está relacionado con el sexo de Panaïotis, es decir, con la parte física del ángel que se erige como base del futuro que se abre al final de la novela.

Por otra parte, aparecen de manera explícita otros árboles y arbustos típicamente mediterráneos. Tenemos, por ejemplo la higuera y el olivo («Il caresse d’abord les toutes petites et fermes feuilles d’olivier, ensuite l’âtre, large et rugueux figuier» [ADC 88]), que junto a la viña, representan la abundancia, al tiempo que la higuera representa otro árbol del paraíso, ya que es con sus hojas con las que Adán y Eva se cubrían¹²¹. Pero también en la flora se produce un contacto con el otro, Myosotis trae plantas de España, para tener en el jardín el recuerdo de su origen: «Le laurier des élus pousse au milieu des lis blancs irisés, créés à la demande de Myosotis dans une serre andalouse, c’est elle qui me l’a dit. Une nouvelle espèce, unique au monde.» (ADC 83); «des jasmins d’Espagne festonnant les arcades» (ADC 213). De modo que encontramos en el jardín todos los elementos que confirman el sentido mítico de la casa donde se encuentra: divinización, mitificación e interculturalidad.

En cuanto a la trama narrativa, es en el jardín donde se produce el encuentro entre Christian y Panaïotis. Es donde el traductor ve al chico por primera vez, y hacia donde va a dirigir su atención desde su habitación, donde trabaja todas las noches. «A travers la fenêtre au levant, son regard hanté par le sommeil s’arrête à son insu sur la figure d’un matinal jeune homme. A peine une silhouette arrosant les plantes du jardin. Mais une belle découverte. Imprévisible. Poétique.» (ADC 9). Este descubrimiento del joven jardinero es el principio de una relación sin palabras a través de la ventana que separa la habitación de Christian y el jardín. La culminación de esta comunicación se produce en dos ocasiones en que Panaïotis se masturba delante del poeta, creando así una relación física figurada, sin tocarse mutuamente, pero con una clara interconexión sexual que los llevará hasta el final de la novela, donde la relación se consuma. En la primera relación Christian no participa activamente, pues no ve lo que está pasando en el jardín:

¹²¹ *Dictionnaire des symboles, Op. Cit.* 439.

Il enjambe un parterre de fleurs blanches, traverse l'espace ouvert et s'arrête tour près de la fenêtre illuminée. Il y reste debout, les jambes soudain tendues, solides, ouvertes. Il ouvre sa braguette, sort sa verge, se caresse. [...] Son regard ne s'écarte pas de Monsieur. Celui-ci lève les yeux, fixe les ombres du jardin, ne bouge pas. Mais sa main, qui soutient le stylo à la plume, tremble comme une feuille. Le jeune homme, lui, serre son sexe dans sa propre main. Avec vigueur. Du coup, sa main cesse de lui appartenir, elle préfigure la main de l'autre : celle du poète. — Merci, monsieur, murmure-t-il. (ADC 89-90)

En este momento que empieza la enfermedad del poeta que va a producir la relación entre los dos personajes. En el segundo momento, nos encontramos con la escritura como medio de representación del otro, como si la escritura fuera uno mismo. Aquí sí se produce una relación mutua, activa. El chico se tumba en el césped y saca un papel:

Oui, quelques feuilles manuscrites que l'ange déplie avec lenteur. Du coup, le poète les reconnaît. Ce sont ses notes, ses brouillons, tracés de ses propres mains. L'ange les contemple. Il semble même les lire à la lumière lunaire. Les embrasse, les lèche, les mord. Les frotte contre son corps. Il est proche de l'extase. [...] Dans ce silence, il entend le jeune homme haleter. Sans retenue. Il halète lui aussi, en écho. Il voit les fortes mains de l'ange frotter les feuilles, plus fébrilement encore, contre sa braguette, et il ressent comme un frisson sauvage. [...] (Christian) Se tâte, se palpe, accorde sa propre main au rythme accéléré de celle de l'ange, tout en pensant sombrer dans l'inconnu. Dehors, l'ange déboutonne son short, libère totalement sa verge raide, que Myosotis jadis jugea divine. Elle l'est Divine parce que libre, Animée, enflée, divinisée par un désir hors normes. Divine et libertaire. Dieu. Phallus, phallus-dieu, insoumis par nature, n'obéissant à d'autres lois que les siennes. Spectateur unique d'un acte divin, Christian jubile, exulte. (ADC 188-189)

Aparece en estas citas de manera clara esa relación sin tocarse, paulatinamente, esa relación sexual que prefigura el final de la novela. Pero además se confirma la deificación del personaje de Panaïotis, centrada básicamente en su sexo. De esta manera, el jardín sirve como escenario para una relación sexual que configura el relato mítico de la novela. Por otro lado, cabe destacar esta relación a

través de la escritura, que, en este momento, representa el contacto directo con el otro. El otro está reflejado en su escritura, la escritura como fuente de identidad para el traductor. Tal como se concibe la literatura intercultural en el fondo: una forma de acercarse al otro a través de la escritura.

En conclusión, el jardín representa el centro neurálgico de la construcción del relato mítico que se configura en la novela. En sí mismo es una representación explícita del paraíso en la tierra, un paraíso custodiado por el ángel guardián, quien maneja sus elementos como si de un dios se tratase¹²², donde existen plantas que representan la eternidad (especialmente el ciprés) y es el lugar del comienzo de las relaciones entre Christian y Panaïotis, primero sin contacto visual mutuo, luego a través de la escritura.

5.2. Motivos centrales: mitificación e incesto

La narración se construye en torno a estos dos motivos centrales. Motivos que están ligados, que forman parte del proyecto estético que representa la última novela publicada de Arcos. Estos dos motivos están, del mismo modo, relacionados con los que he estudiado en las novelas anteriores: el incesto se repite en todas ellas y la mitificación está muy cercana a la religión, aparecía tanto en *L'agneau carnivore* como en *Bestiaire*. En los tres casos se trata de conformar un universo de ficción que implique una simbología que supere lo anecdótico, produciéndose así una sublimación de la tarea literaria. Arcos, en el devenir de su producción literaria, demuestra, en estas tres novelas de manera especial, una evolución coherente con su forma de ver la escritura. Pero de todo esto hablaré en las conclusiones generales del trabajo, cuando se establezca una visión general de los cuatro hitos narrativos estudiados en la tesis. En este momento, ya se puede observar una continuidad en cuanto a los contenidos esenciales de estas tres novelas escritas en fechas muy distantes: 1974, 1984-1985 y 1993-1994.

Se ha visto durante el análisis la importancia que tiene la mitificación dentro de la novela. Esta importancia está explicitada en el momento que se describe al marido de Myosotis, Chronopoulos, quien lega los conocimientos de la cultura clásica a su esposa. Veamos algunos fragmentos:

¹²² Panaïotis está regando el jardín, así se describe: «quelques feuilles mortes se balancent puis tombent avec langueur sur les parterres ou vaguent, monchalantes, sur les courants liquides que l'ange ordonne en maître suprême des eaux.» (ADC 158).

En nabab cultivé fier de l'hitoire de son pays, le vieux Chronopoulos aimait entretenir sa jeune épouse de l'incessant remue-ménage entre ciel et terre dont la mythologie est coutumière. Il connaissait par coeur le beau monde habitant l'Olympe. [...] En réalité, il n'avait pas vanité des origines il voyait en Myosotis une déesse et, par conséquent, il lui parlait de ses pareils : les dieux. La jeune fille respectait ces vies mythiques, parfaitement dérégées, à cheval entre l'humain et le divin, ces oracles sibyllins d'une férocité exceptionnelle. Ce perpétuel va-et-vient entre ciel, terre et enfer [...] (ADC 69-70)

En cuanto a los recursos empleados para dicha mitificación, nos encontramos, en primer lugar, con personajes descritos en continuas referencias a la mitología clásica y a los grandes relatos de la tradición griega, en especial la *Odisea*. Myosotis está relacionada con Ulises, mientras que Christian lo está con Penélope, en un claro paralelismo entre el relato homérico y la novela. Veamos cómo se explicita esta relación:

De toute façon, elle se prétend de connivence avec Ulysse l'astucieux. Se veut son émule. [...] Souvent (surtout ici, à la maison d'Athènes), Christian se sent dans le rôle de la triste Pénélope. La patiente Pénélope. Tissant vers après vers, l'oeuvre homérique. La traduction doit être finie pour le retour de l'héroïne. Il lui a promis. (ADC 23)

Aquí, muy pronto en la narración, se expone la relación que se establece entre el relato de Homero y la novela de Arcos. Esta relación se reitera en muchos otros momentos de la novela, pero es aquí donde se ve de manera más clara. Myosotis no cesa de viajar y se la espera en la casa de Atenas, mientras que Christian traduce de noche la *Odisea* dedicada a la dueña de la casa, como Penélope con su tapiz. Del mismo modo, muy pronto en la narración, Gómez-Arcos describe a Panaïotis como se se tratara de Telémaco, el hijo de Odiseo y Penélope: «Disparu, l'énigmatique Télémaque scrutant aux aurores le ciel de sa jeunesse, dans l'attente impatiente d'un père absent, et place au trivial manoeuvre, au jardinier sans grade.» (ADC 32). De este modo se establece ya desde el principio de la novela la construcción alegórica con el fin de construir un relato mítico con la narración. Asimismo, Arcos configura determinados aspectos de la novela —como ya hemos visto— en relación directa

con la Odisea, y al hacerlo se establece una conexión con el otro motivo central de la novela, el incesto, una relación entre Christian y Panaïotis, en el sistema alegórico, supone un incesto. Pero me centraré en este punto más adelante.

Por otro lado, nos encontramos con la asimiliación de los personajes a una suerte de dioses que pueblan el Olimpo, representado, como se ha visto, por la casa de Myosotis, especialmente en la cena final. Los espacios por tanto juegan un papel muy importante para la mitificación del relato: el jardín, paraíso terrenal, en referencia intertextual explícita con la tradición la cultura judeo-cristiana, y la casa como el Olimpo, de la cultura clásica. Es en estos espacios donde se producen las acciones centrales del relato mitificado. En esta doble vertiente cultural, orígenes de la cultura occidental, se ve representada en estos lugares «sagrados». De modo que en el proceso de mitificación del relato, representado esencialmente en su sistema alegórico, está ligado a las dos fuentes culturales de Occidente, base de la identidad europea. También encontramos otros personajes caracterizados como dioses o representantes de la divinidad, como son Stelio (estrella guía) y Téophrasia (oráculo). Estos dos personajes se sentarán a la mesa de Myosotis-Zeus¹²³ en esa suerte de «última cena» que se produce al final de la novela.

El tratamiento del tiempo en la novela contribuye también a dicha mitificación. Ya se ha visto, en el análisis correspondiente, la relación continua que se establece entre el pasado mítico y el presente, haciendo de este una prolongación de aquel, al tiempo que se produce una eternificación del presente, construcción de un tiempo mítico. Esta relación entre esas coordenadas temporales se explicita también muy pronto en la narración, de manera que la intención del autor queda clara ya desde el principio en casi todos los aspectos que tienen que ver con la mitificación de su relato. Reproduzco de nuevo la cita donde se da esta relación:

En les écoutant, le poète songe aux temps où dieux et rois, convives d'un même banquet, héros dans la même guerre, se remercient avec cérémonie des services rendus ou des honneurs acquis. Cet invisible fil tendu entre l'hier mythique et le terne aujourd'hui rend le poète heureux. (ADC 37)

¹²³ «Une cosmogonie domestique (de cómo están dispuestos los invitados en la mesa) parfaitement réussie. Du moins, c'est la conviction de la blanche veuve, Zeus incontesté de cer Olympe.» (ADC 221)

Poco antes, en la misma página, Christian relaciona a Grecia con el Verbo divino, claro reflejo de la cultura cristiana: «Oui, en créant la Grèce, pense le poète, la volonté divine a créé le Verbe!». En el momento de la cena final encontramos, asimismo, una asimilación más con la cultura cristiana. Asimilación con la «última cena», un día bendito: «Ce jour d'anniversaire est donc un jour béni.» (ADC 202), en el que todos los invitados se sientan en torno a Myosotis. Mucho antes ya nos encontramos con esta relación entre lo que podemos denominar los dos pilares de la cultura occidental a través de Téophrasia:

Sans s'expliquer pourquoi, la gouvernante pense aux dieux. Ce dieux vivants, mais invisibles (et protégés par un silence de siècles), dons l'absente Myosotis parle si joliment. Saisie de béatitude, elle porte son pouce sur le front de l'ange, y trace le signe de la croix. Elle fait de même sur son propre coeur, que, pris de vertige, elle sent battre comme un torrent. (ADC 93)

Más adelante nos encontramos con la asimilación del testamento de Myosotis al Nuevo Testamento, su denominación calcada hace pensar en una interpretación religiosa del mismo. Habla Téophrasia, oráculo divino, la voz de los dioses en el sistema alegórico: «Madame me communique certaines dispositions de son nouveau testament.» (ADC 177). La referencia a sendas tradiciones sitúa al relato en un plano de interpretación que va más allá de lo anecdótico, como sucediera en las dos novelas anteriormente estudiadas, donde la religión juega un papel muy importante en relación con sus respectivas interpretaciones. Asimismo, el relato mezcla, así se explicita¹²⁴, a través de la mirada de su protagonista, de Christian, el mito, el símbolo y la realidad, de manera que la narración consigue estar a la altura del mito fundacional, donde esos tres niveles se ven entrelazados¹²⁵.

Por otro lado, tenemos **el incesto** como motivo central de la novela, en evidente correlación con la mitificación del relato. De hecho el incesto contribuye a dicha mitificación. Como ya adelantaba más arriba, el incesto o, más bien, los incestos que se producen en *L'ange de chair* no son tan explícitos como en las dos novelas hasta ahora analizadas. Vemos aquí otro factor más de evolución en la narrativa

¹²⁴ «Dans son esprit, mythe et symbole se mêlent, image factice supplantant le personnage réel.» (ADC 200)

¹²⁵ Mircea Eliade. Ver bibliografía.

gomezarquiana: se pasa de un incesto con intención simbólica a un incesto simbólico y con afán de trascendencia, como se verá en las conclusiones a esta novela.

El primer incesto que nos encontramos en la novela y que funciona como prefiguración del siguiente, que es el más importante, es el que deja abierta la novela en un futurible paradójico. Este incesto figurativo es el incesto que se produce entre Myosotis y Christian. Como ya se ha visto en el análisis de los personajes, en muchos momentos de la novela aparecen estos representados como la madre y el hijo. De modo que las relaciones que se producen entre estos dos personajes, en el nivel simbólico que ofrece la narración son claramente incestuosas, de hecho así se especifica en la novela. En la siguiente cita se ve claramente:

Myosotis le maternait, tout simplement. Le materne encore. Lui peut-être davantage que les autres. Mais cette préférence sentimentale, dons il se sent si fier, ne saurait, ne saurait lui masquer la réalité : chaque nouvel amant que se procure la dame remplace dans son coeur le fils qu'elle n'a pas pu donner au vieux mari. Subtile forme d'inceste [...] Quand, au cours de leurs ébats, sa tête blonde se posait sur la poitrine de Myosotis, celle-ci, de sa voix rauque, chantonait une tendre berceuse. Amant éperdu, il confondait l'amante et la mère. (ADC 41-42)

Más adelante, refiriéndose a la misma relación podemos leer: «Combien ont-elles duré, ces élégiaques amours aux charmes incestueux?» (ADC 75). Pero es de este incesto figurado del que nacerá el incesto que, bajo mi punto de vista, está en el centro de la interpretación de la novela: el incesto entre Christian (padre simbólico) y Panaïotis (hijo simbólico suyo y de Myosotis, quien hace de él un dios y quien controla su devenir, cual madre, a través de su «nuevo testamento»). En el momento en que la custodia es ofrecida al poeta, la protección del joven está en manos de Christian —con el beneplácito de Téophrasia—, aquel se convierte en una suerte de hijo de éste. Es así como se construye la relación incestuosa —y de nuevo homosexual— figurativa dentro de la narración.

Se ha visto cómo se produce la relación entre Christian y Panaïotis, cómo a través de la ventana de la habitación del traductor se producen dos momentos de sexo figurado, uno con la única participación del joven y un segundo con la participación

de ambos, este segundo de naturaleza divina, como se explicita en la narración¹²⁶. Del mismo modo, es en el final de la novela donde esta relación se consuma y pasa al contacto físico directo, abriendo así un final incestuoso en la novela, como sucediera en *L'agneau carnivore*. En esta novela, además, también nos encontramos con un momento similar o, más bien, paralelo a la boda que se produce al final de la primera novela francófona de Arcos. Veámoslo en la siguiente cita. Téophrasia habla con Christian sobre Panaïotis y su rechazo a Irène:

Elle (Irène) croit qu'il va lui revenir quand vous serez parti. Mais elle se trompe. [...] Soyez donc rassuré, monsieur Christian : votre place dans le coeur de mon garçon — et même dans ses entreilles, si vous voyez ce que je veux dire — vous l'avez pas usurpée. Elle vous appartient de droit. [...] Bien que calquées sur les désinvoltes péroraïons de Myosotis, il trouve les paroles de la « belle-tante » éminemment poétiques. Un contrat de mariage, en quelque sorte. (ADC 183-184)

Como se puede observar, se afirma el sentido de matrimonio entre el traductor y el «ángel de carne» por partida doble: Christian llama a Téofrasia tía política y entiende las palabras de esta como un contrato matrimonial. Aquí vemos de nuevo un matrimonio simbólico, como sucediera en la primera novela aquí analizada, y es de nuevo la criada la que oficia el rito. Este paralelismo, la reiteración del motivo, confirma el sentido de génesis que se establece a través de las relaciones incestuosas en la narrativa gomezarquiana y a la vez confirma la continuación y evolución del proyecto estético del autor en el tiempo.

El incesto, a través de las interpretaciones que manejo y que han sido expuestas con anterioridad en este trabajo¹²⁷, lleva a pensar, con respecto a esta novela, en un significado bastante preciso, ya que en la propia narración se da la clave para su interpretación. Véase la cita siguiente, cuando se habla de Myosotis y Chronopoulos:

¹²⁶ «Spectateur unique d'un acte divine, Christian jubile, exulte.» (ADC 189).

¹²⁷ Basado esencialmente en Freud, Lacan y Lévi-Strauss: uno, endogamia y negación del otro; dos, momento del desarrollo del niño; tres, neurosis, perversión sexual; cuatro, deficiencia o regresión social; cinco, momento de la cultura en su prohibición; seis, ruptura con el orden establecido; siete, génesis, fundación de un nuevo orden; y ocho, vuelta a la infancia, al útero materno.

Tel qu'elle le décrit, son mariage fait penser aux sublimes incestes de l'Antiquité. Elle avoue que le comble de son bonheur aurait été qu'un fils de cette union divine vînt au monde. Sa condition de génitrice d'un tel prodige aurait sans doute donné un sens bien différent à sa triste vie. Cet enfant impossible, décrit et célébré comme un miracle, aurait hérité d'un empire exceptionnel sur terre (le sien, naturellement), toutes les déesses des cieux se le seraient disputé, luttant comme des chiennes, quel spectacle! Mais elle, Sainte Mère du mirage, ne lui aurait permis d'épouser qu'une autre merveille, en tout semblable à lui : la Reine des fées, celle qui transforme la mort en vie, la réalité en rêve. Ce fils cosmique, elle, Myosotis, l'aurait appelé du seul nom qui convient vraiment aux dieux : L'Éternel. (ADC 221-222)

Si tenemos en cuenta el sistema alegórico que se construye en la novela, donde Christian es hijo y amante, y padre de Panaïotis, ya tenemos la interpretación del incesto figurado entre aquel y éste. Además hay que tener en cuenta que la definición de la consorte perfecta para ese hijo divino, coincide con la que podría ser la definición de un traductor-poeta: es aquel que devuelve a la vida a autores muertos, olvidados, y, por otro lado, convierte la realidad en sueños a través de la escritura. Asimismo, no se puede obviar el nombre que se le da a Myosotis: «Santa Madre»¹²⁸, como si de la Virgen de los cristianos se tratase, del mismo modo que Panaïotis no es un hijo engendrado a través del sexo. De modo que se trata de un incesto como los de la «Antigüedad», incestos fundadores. Todos estos datos, concentrados en una sola cita, nos indican claramente el significado fundacional, de génesis que tiene el incesto en esta novela, como sucediera en las dos anteriores. En este caso, nos encontramos de nuevo con una relación infructuosa, pero fundadora de una cultura nueva positiva. Esta relación está basada en la interculturalidad —contrariamente a lo que sucedía en las dos novelas anteriormente analizadas—, como ya se ha visto de manera clara. Se trata de la génesis de una transcultura, de una cultura de culturas, representada en la apertura al otro efectuada tanto por Christian como por Panaïotis aunque todavía infructuosa, lo que me parece muy realista, y esta vez connotada con esperanza en tanto que hay un final abierto.

¹²⁸ Recuérdese por un lado la mezcla que se realiza en la novela entre el mundo clásico y la tradición judeo-cristiana, y, por otro, el sentido que toma Denise, la madre de *Bestiaire*, quien del mismo modo se erige en madre de una suerte de mesías, del fundador de una nueva cultura.

En suma, la construcción de un relato mítico está completamente relacionada con los incestos figurados que recorren toda la novela. Incestos que culminan en el incesto entre el poeta y el ángel, divino, como los de la antigüedad, incesto entre dioses —unión entre la cultura clásica y la cultura judeocristiana, bases de Occidente—, que construye un relato mítico-fundador de una nueva cultura intercultural, pero al mismo tiempo infructuosa, utópica.

5.3. Diálogo intercultural

En *L'ange de chair* los signos de interculturalidad cobran una importancia capital dado el argumento de la narración, pero no en el sentido que tenía en las novelas anteriores. El diálogo intercultural que se produce en esta novela va más allá de la relación entre los elementos que evidencian la cultura de origen con los elementos culturales del país de destino. Aquí aparecen elementos culturales de estos dos países —dos de los personajes principales son originarios de España y de Francia—, pero aparece un factor más, ya que la acción se desarrolla fuera de esas dos naciones y aparecen personajes de una tercera: Grecia. En este apartado, voy a centrarme en mostrar qué elementos o recursos utiliza Gómez-Arcos en esta obra, dada su condición de autor bilingüe y de que se trata de una obra que vuelva a abordar de manera expresa el tema de la apertura al otro y sus lectores; sin embargo, como se verá en las conclusiones del trabajo, el diálogo va más allá y conforma un diálogo intercultural entre varias tradiciones culturales, como es de esperar por la localización de la acción y por la aparición de personajes de terceros países: Panaiotis, Irène, Téophrasia, Stelios, Crhonopoulos, de origen griego, y Hugo, de origen argentino. En cualquier caso, en la descripción e interpretación que he realizado de los personajes se muestra con suficiente claridad cómo la memoria, tradición y la lealtad o deslealtad a las mismas opera en cada uno de estos personajes.

5.3.1. Presencia de la cultura de origen

La explicitud de elementos de la cultura de origen del autor muestra una coherencia en la narrativa gomezarquiana, ya que, aun estando ante su última novela publicada, nos encontramos con referencias a su país de origen, con personajes que tienen ahí sus raíces y que comparten con el autor algunos elementos —origen andaluz, personajes que salen del país, etc.—. Estos elementos están representados en *L'ange de chair* a través de Myosotis. El origen andaluz de este personaje, el encuentro y las

experiencias vividas entre Christian y ella en el sur de España dejan en la novela algunos datos culturales que transmiten, en forma de diálogo, conocimientos de la memoria cultural y lingüística del autor de Almería.

La primera referencia que se hace de la cultura del país de origen se sitúa en el momento de la novela en que se relata el pasado de Myosotis a través de la memoria de Christian. El padre de Myosotis aparece acompañado de su patrón Chronopoulos en una festividad típica sevillana como es la Feria de abril: «Il escortait Monsieur Chronopoulos, son mystérieux patron, que, lui, voulait assister aux réputées sévillanes festivités d'avril.» (ADC 45). Aquí se presenta la fiesta sevillana como un evento típico, elemento cultural probablemente conocido por el lector francés. Pero poco más adelante se expone la idiosincrasia española, de manera que Arcos va más allá del tópico festivo y muestra la envidia como uno de las características de la cultura popular, sobre todo dentro de las capas sociales enriquecidas. Asimismo, se explicitan las aspiraciones de las jóvenes de esa clase social: salir en las revistas de prensa rosa. Se expone la reacción de las compañeras de Myosotis al verla acompañada de un rico, alojada en el Palace:

Ses camarades de pensionnat (filles de fonctionnaires, de maquignons, de médiocres rentiers sans titres ni fortune, bref, filles de personne) trépignent de rage. Elles voyaient déjà cette « petite pute » se rendre à la corrida en calèche décorée, avec cocher en uniforme et tout le tralala. Ensorceleuse comme elle l'était, elle ravirait sans peine la une des journaux aux princesses de sang et aux fiancées des toréadors, chanteuses de leur état. (ADC 46)

Se muestra de esta manera una faceta de la cultura española que no es tan visible como la famosa Feria de abril. La cultura de origen entra de esta manera en diálogo con la cultura del país de destino. En la novela aparecen muchos datos más sobre la cultura de origen, datos que tienen que ver con recetas típicas («d'un exquis mélange de saindoux et paprika, très cher à Myosotis : une recette andalouse» [ADC 26]), con plantas típicas (como ya se ha visto con el jazmín o la adelfa blanca), con el clima («soleil brûlant de Andalousie» [ADC 73]), prendas de vestir («un châle de Manille en soie écrue, richement brodé d'oiseaux de paradis et de roses géantes» [ADC 206]). Todos ellos son elementos de explicitud cultural con los que Gómez-Arcos continúa mostrando a través del tiempo en el texto literario su lealtad a la

lengua y cultura española, a la vez que se revela de manera inconsciente como perteneciente a esta categoría de autores interculturales que contribuyen al conocimiento por parte del receptor del país de destino de la cultura del país de origen. De esta manera se confirma la forma coherente con que Arcos construye su proyecto estético intercultural, ya que, a pesar de centrar la trama de su novela en un tercer país, no renuncia al diálogo que proporciona su escritura frente al lector del país donde publica.

Pérmítame el lector de esta tesis centrarme en un momento de la narración en que se muestra una ceremonia poética en Andalucía de la cual Myosotis y Christian forman parte del jurado. Encuentro en este pasaje de la historia de los protagonistas una suerte de identificación con la España que Arcos suele resaltar en sus novelas y que es esa España que él viviera durante la dictadura franquista, esa que aparece en la primera novela analizada en este trabajo y en la mayor parte de sus novelas centradas en su país de origen. El pasaje se intruce de manera que ya se vislumbra la decrepitud de esa España (o más bien podríamos decir Andalucía, aunque a mi modo de entender resulta una metonimia que representa al país en un tiempo pasado, como sucede en *L'agneau carnivore*). Como hemos visto, la novela no muestra ningún signo que la sitúe de manera clara en el tiempo, pero si se sitúa en el momento de la escritura, como sucede en muchas novelas del autor almeriense (es así en las dos novelas analizada aquí¹²⁹), ese pasado evocado data de la época franquista, de los años cincuenta¹³⁰. Veamos cómo se introduce el pasaje:

Il lui revient leur sinistre aventure avec un odonnateur de pompes funèbres prénommé Martin, intronisé « aède officiel » à l'occasion des jeux floraux de sa région natale. La dame et le poète s'y étaient rendus en qualité de jurés. Myosotis, tôt promue protectrice des trouvères dans sa province sévillane, tirait une légitime fierté du fait de s'installer à la place d'honneur d'un tréteau *culturel*, fût-il dressé dans de minables salles des fêtes ou en plein air sous de

¹²⁹ Remito al análisis temporal realizado en este trabajo sobre *L'agneau carnivore* (punto 3.1.3) y *Bestiaire* (punto 4.1.3).

¹³⁰ Se cumplen cincuenta años de la boda de Myosotis en el presente narrativo, la novela fue escrita entre 1993 y 1994, la boda data de los años 40; ese pasado evocado sucede cuando Crhonopoulos ya ha muerto, unos diez años después de la boda («Pendant dix ans de longs voyages, d'une lune de miel de globe-trotters» [ADC 50]), en los años 50, momento de la posguerra que Arcos vivió con la edad suficiente para el recuerdo (recuérdese que nace en 1933, de hecho Myosotis nace en ese mismo año si la celebración de las bodas de oro se sitúa en 1993).

vieux ormes, assailli dans un cas comme dans l'autre, para la malignité des guêpes et la salété des mouches. (ADC 98)

Se evidencia en la cita el retraso que sufre el país de origen de Myosotis. Como adelantaba más arriba, se muestra ya en la introducción del pasaje el estado de degradación de España en ese tiempo pasado. Esta es la dinámica que se va a establecer en relación con la narración de este momento que muestra, como digo, de manera metonímica el estado de cosas de España de la época en que se sitúa la analepsis. De modo que se establece una relación dialógica con la cultura de origen, pero anclada en un tiempo que resulta obsesivo en la narrativa gomezarquiana: la época franquista¹³¹. En el pasaje en cuestión se narra este encuentro poético en un lugar que por su descripción aparece como una metonimia del país.

Cette fois-là, il s'agissait d'un patelin quasiment troglodyte coincé au creux de quatre verdure, balayé par un vent torride (et sûrement millénaire, soufflé depuis la nuit des temps par de mauvais génies). On étouffait littéralement. Les habitants de cette fournaise souffraient d'une rare maladie congénitale qui les rendait, sans exception visible, infirmes et rachitiques. Des cadavres sur pied, animés d'une apocalyptique fureur de vivre. On les aurait crus échappés de quelque tableau mystique retraçant avec obstination (mais aussi avec impartialité) la pitoyable apothéose de l'enfer. Tout ce monde portait un poème aux lèvres, comme une fleur pourrie. (ADC 99)

Es evidente en la cita el estado de degradación y exageración que permite una metonimia con el país. Se muestra pues la visión negativa de aquel pasado. Nos encontramos con un pueblo de personas enfermas¹³², que viven en un total retraso, en un paisaje típicamente español (árido), cuna de poetas de la muerte (como sucede con los grandes poetas barrocos, que tienen a la muerte como motivo temático central).

Por otro lado, este pasaje de la novela muestra algunos elementos culturales más que hacen pensar en la metonimia y que reflejan el estado de degradación del

¹³¹ Muchas de las novelas del autor se desarrollan en parte o de manera completa en esa época: *L'agneau carnivore*, *Ana Non*, *Maria République*, *Scène de chasse (furtive)*, *L'enfant pain*, *Un oiseau brûlé vif* y *La femme d'emprunt*.

¹³² Recuérdese el sentido de la enfermedad en *L'agneau carnivore*: la casa, representante del estado franquista, está enferma; al igual que Carlos enferma a causa del exilio interior que sufre.

país de origen que Arcos tuvo que dejar atrás. La ceremonia poética, guiada por Martin, poeta de la muerte, tiene lugar en una iglesia («L'église était bondée. Normal, en pays d'avortons» [ADC 102]). Se celebra una boda que deviene en una danza de la muerte:

Tous (officiants, assistants et paroissiens) bégayaient, louchaient et clopaient, dans un vacarme infernal, un babil apocalyptique, où Christian crut déceler les traces du sinistre latin de son enfance. A midi sonné, les nouveaux mariés purent sceller leurs épousailles. Malgré les innombrables embûches pathologiques, l'ordre triomphait. Alléluia! (ADC 103)

Y más adelante, el narrador los llama «quasi-morts» (ADC 106). La boda acaba con la muerte de la novia:

A ce moment précis, la jeune mariée ramollit dans les bras du jeune époux, flancha puis s'effondra. Morte. Mais glorieusement morte, comme il convient à une brave agonisante le faste jour de ses noces. Un cri déchirant de douleur accompagna l'exploit, qu'une forte ovation récompensa. En pays de macchabées, mourir avec panache est un devoir sacré. (ADC 107)

Aquí se confirma la visión casi indiferente que el pueblo tiene ante la muerte, de modo que se concluye la danza de la muerte con una muerte real. Esta asimilación con la tradición medieval incide de manera especial en el retraso que sufre el país de origen del autor en el momento de su partida; además de mostrar el culto a la muerte que existe en la cultura española, visible hoy en el día de los muertos o en las imágenes que pueblan la Semana Santa. Aquí, a través de la hipérbole se muestra una visión negativa de aquel país.

Asimismo se incide en el estamento eclesiástico, como se puede ver en la siguiente cita:

Malin comme le diable, le curé ne s'était pas débarrassé de ses voyants atour d'office des ténèbres. Certes, il avait trinqué au champagne durant les noces. Mais pour ces libations il s'était servi en exclusivité de sa main droite. Avec la gauche, dite la sinistre, il agrippait un aspergeoir préalablement rempli d'eau bénite, « à toutes fins utiles », expliquait-il. Une fois de plus, il avait vu juste. Il

se mit donc à arroser la morte comme une plante de l'au-delà, tandis que le polyvalent artiste des pompes funèbres (Martin, el poeta de la muerte) la maquillait en bonne vivante. (ADC 109)

Gómez-Arcos utiliza el humor, como sucede en las novelas anteriormente analizadas, para ridiculizar a lo que podríamos llamar el tópico de sacerdote español durante el franquismo, visión estereotipada del cura medio alcohólico.

Como se ha podido comprobar, Agustín Gómez-Arcos continúa haciendo referencias a su cultura de origen. En algunos casos para enriquecer el acervo cultural del lector con elementos que se esconden tras los tópicos que el país sustenta, y en otros, se confirman algunos tópicos, pero siempre en coherencia con el recorrido novelístico del autor, que tienen en la época franquista la fuente de muchas de sus narraciones. En este caso, la memoria histórica y personal del autor sigue funcionando como referentes necesarios; incluso en este caso, donde la interculturalidad va más allá de las fronteras del país de origen y del país de destino. Esta memoria cultural consigue, por tanto, su función dialógica al proponer una apertura intercultural al lector monocultural, al mismo tiempo que intenta, a través de la hipérbole y metonimia que constituye el pasaje analizado, una mirada hacia la historia de España, a su propia historia, preocupación harto relevante para el autor andaluz, como se desprende del estudio de su primera novela francófona.

5.3.2. Intertextualidad: origen y mito

En esta novela también encontramos algunas relaciones intertextuales que resultan interesantes para estudiar la narración como producto artístico intercultural. De nuevo, Gómez-Arcos acude a los clásicos españoles donde encuentra la fuente para relaciones intertextuales. Este acercamiento a textos españoles suponen, como ya vimos en el análisis del intertexto en las dos novelas anteriores, una aportación a la lengua del país de destino de elementos histórico-culturales de la lengua de origen. Pero, en este caso, como sucede con todos los elementos que componen la narración, el intertexto va más allá de la cultura de origen y la de destino.

La primera referencia textual que encontramos en la novela es la que se refiere a los textos clásicos, de la Grecia clásica, con especial incidencia de *La Odisea* de Homero. Ya se ha visto a lo largo del análisis la importancia que los relatos clásicos tienen dentro de la novela. Resulta innecesario y extremadamente

prolongado la relación aquí de todos los elementos mitológicos o de relatos clásicos que aparecen en la novela. Creo que queda suficientemente probada la importancia de estas referencias para una profunda comprensión de la narración de Arcos. En cualquier caso, sí conviene resaltar la función que esta intertextualidad proporciona a la novela. Como ya se ha adelantado en muchas ocasiones, el intertexto referido a las fuentes clásicas funciona como un auténtico diálogo con los orígenes de la cultura clásica, de modo que se construye una narración que se pretende un mito, que quiere ir más allá de lo anecdótico para convertirse en un texto «sagrado». El texto mezcla, como también se ha visto, las referencias clásicas con las referencias bíblicas, de manera que encuentra su base y su proyección mitificadora en las fuentes de la cultura occidental, una cultura occidental unificadora, que traspasa fronteras, intercultural. Se trata de textos que están anclados en las memorias culturales de Occidente, que no están adscritos a una nación concreta. Por lo que la narración de Arcos, que se encuentra entre dos países, y entre dos memorias culturales, entre dos lenguas, pretende llegar a formar parte de un acervo común, dirigiéndose como lo hace hacia la mitificación. Se evidencia así una función distinta a la dialógica que hasta ahora hemos observado en el intertexto de las diferentes novelas de Arcos. En este caso, se resaltan los elementos culturales comunes, paneuropeos, las referencias textuales comunes, de modo que más que un diálogo se trata de un recordatorio, de poner en relieve el acervo cultural común, de manera que desaparezcan las fronteras culturales.

Sin embargo, las referencias tanto culturales como textuales al país de origen, de manera coherente, siguen apareciendo en esta novela. Para empezar, es preciso resaltar el episodio del concurso poético en el pueblo andaluz de tullidos que he analizado en el punto anterior. Gómez-Arcos utiliza como referencia la literatura degradante y simbólica representada básicamente por el Esperpento de Valle-Inclán, pero también tiene en cuenta la pintura de Goya que va en el mismo sentido¹³³, así como *La Celestina*, *El Lazarillo*, incluso *El Quijote*. De esta manera, nos encontramos en esa referencia al país y tiempo de origen del autor como un fresco goyesco,

¹³³ Arcos explicita estas fuentes como la representación de la cultura española: «Antes de Quevedo, *La Celestina*, además el país lo produce. Es un país tan extremo que produce ese tipo de cosas. Y bueno, aunque la España de ahora quiere dar una imagen de país moderno, de país más o menos equilibrado, etc., la tradición española, el arte español que la literatura, la pintura, etc., da una imagen del país que no tiene nada que ver con la imagen que estos intentan vender hoy día. Es decir, la verdadera imagen es Goya, la verdadera imagen es Picasso, la verdadera imagen es...[...] Sobre todo Valle-Inclán. Es Quevedo, es Cervantes, evidentemente, es *El Quijote*, es *La Celestina*, es Don Juan...» (Feldman, 2002: 187).

degradante, esperpéntico; con la referencia textual de las danzas de la muerte como base¹³⁴.

Nos encontramos, de manera más explícita, dos referencias intertextuales: la primera es la descripción de Myosotis como si de un Don Juan se tratara, un Don Juan femenino. Como ya se ha visto, Myosotis viaja por todo el mundo al tiempo que colecciona amantes, sin la capacidad de establecerse con ninguno de esos consortes: «elle admit des bataillons d'amants» (ADC 51). Cabe destacar la importancia que tiene este icono cultural en Europa, ya que, desde muy temprano, a partir de la obra de Tirso, se han realizado versiones en las tradiciones culturales más potentes del continente. Por lo tanto, podemos hablar de un acervo cultural común, con origen en España. Por otro lado, encontramos una referencia a San Juan de la Cruz. Stelios muestra el retrato de Myosotis: «— Bien que grossièrement traduite, l'image n'est pas de moi. Je l'ai empruntée à saint Juan de la Croix. Elle fait allusion au Bien-Aimé. A sa présence totale, ineffaçable.» (ADC 165). Esta referencia recupera al místico español para contribuir a la sublimación que del relato se pretende. La imagen de Myosotis hace referencia al dios cristiano, mientras que en muchos otros momentos se la compara con Zeus, de modo que el intertexto sirve aquí para confirmar esa base cultural común que mezcla lo clásico con el cristianismo, además de hacer referencia a un importante estandarte de la cultura española, como es el misticismo de San Juan de la Cruz.

Las relaciones intertextuales de *L'ange de chair* están claramente relacionadas con un acervo cultural común. Aunque en algunos casos se resalten modelos culturales que tienen su base en España, país de origen del autor. Sin embargo, el grueso de la intertextualidad de la novela está relacionado con las fuentes de la cultura occidental, es decir, la cultura clásica griega y la tradición judeo-cristiana, con la Biblia como base. De esta manera, la novela contruye una base intercultural que se ve reflejada en la mitificación de un relato con final abierto, con una proyección de futuro.

¹³⁴ En España se conserva un texto de esta tradición europea: «Por lo que se refiere a España (donde no se conocen representaciones pictóricas de dicha danza), surge, en el transcurso del siglo XV, una obra literaria anónima, de notable calidad, titulada *Dança general de la muerte*. (Diccionario de términos literarios, *Op. Cit.*: 259).

5.3.3. Lenguas en contacto

La lengua materna de Gómez-Arcos aparece reflejada en su última novela publicada. El bilingüismo del autor se evidencia, como sucediera en las dos novelas analizadas aquí, de modo que el sentido dialógico que contiene la novela, como ya se ha visto, se hace patente con la aparición de signos que muestran la latencia lingüística del autor.

En este texto nos encontramos con dos tipos de manifestaciones de la lengua latente: uno, los hispanismos que se esconden tras el francés (con la traslación de expresiones españolas a la lengua gala), y dos, con palabras que están directamente escritas en español y, como suele hacer el autor, entre paréntesis. En el primer caso la latencia lingüística es mucho más interesante ya que la lengua materna consigue trasgredir la norma y fraseología francesas. En el segundo caso, nos encontramos con palabras que no tienen una traducción en francés y que forman parte de la trama relacionada con el origen de Myosotis y las vivencias de esta y Christian en Andalucía. Veamos algunos ejemplos de los dos casos.

Nos encontramos en la novela dos casos de expresiones españolas traducidas al francés, inexistentes en la lengua francesa: «D’après ce qu’on dit, le bon Dieu favorise ceux qui se lèvent de bonne heure» (ADC 85). Esta expresión es una traslación del refrán español: «A quien madruga Dios le ayuda». Y más adelante: «Elle se montrait tantôt bavarder et gaie (une paire de castagnettes!)» (ADC 111). La expresión es un calco de la española «Estar como un par de castañuelas». Como se ve en estos casos, el español latente se muestra directamente en la lengua francesa, surge a través de un refrán y una expresión que forman parte del acervo cultural del autor. En este caso las latencias lingüísticas funcionan como un componente más de la tradición cultural paneuropea que Arcos está manejado en la novela para contruir su mito transnacional.

Nos encontramos con la misma función en el caso de las palabras escritas en español, en cursiva, que se introducen así en el discurso francés. El ejemplo más significativo es el siguiente: «précise-t-elle en Andalousie qu’elle est, inspirée certainement par un lyrisme de *saeta*» (ADC 176). Es muy probable que esta palabra resulte incomprensible para muchos de los lectores franceses monoculturales. Esta palabra también forma parte del acervo cultural del autor y es representativa de la cultura andaluza, representa esa cultura poética popular y religiosa.

En estos ejemplos se ve de manera clara cómo la latencia lingüística sigue apareciendo en la obra de Agustín Gómez-Arcos después de veinte años escribiendo en lengua francesa¹³⁵. Tanto la lengua como la memoria cultural maternas del autor están vigentes en su obra. De este modo, el bilingüismo de Arcos sigue funcionando como un soporte de intercambio dialógico, donde la lengua materna aparece y evidencia el origen foráneo del autor y entra a formar parte de su lengua literaria en francés.

5.4. Conclusiones sobre *L'ange de chair*: la construcción de un mito intercultural

Como adelantaba al comienzo del análisis de *L'ange de chair*, nos encontramos ante la última novela publicada del autor de Almería y vemos en ella una superación de la interculturalidad, es decir, el reflejo de la interculturalidad como un estado de cosas normalizado. En la narración aparecen personajes de diversas latitudes y se entienden, se hablan, entran en contacto sin necesidad de resaltar las diferencias socioculturales que *a priori* les separan. Solo se hacen patentes estas diferencias en los personajes que están fuera del círculo de divinizados. Es en esos personajes donde se ve representada, de hecho, la monoculturalidad, la falta de apertura al otro, aunque exista esa posibilidad, ya sea porque se viaja (Hugo) o porque lo foráneo se acerca (Irène).

En *L'ange de chair* se produce una evolución de la forma narrativa de Gómez-Arcos, se pasa de una estructura narrativa fragmentada en sus voces centrada en la primera persona (en *L'agneau carnivore* y en *Bestiaire*) a una visión narrativa que incluye al otro, aunque sin abandonar del todo el personaje como punto de apoyo; esto se consigue con la *visión con* o *narrador con*. Este tipo de narración consigue una apertura al otro que construye un discurso coherente al respecto del contenido aperturista e intercultural de la novela. Ya no se está denunciando un estado de extrema monoculturalidad como sucediera en las novelas anteriores, donde el punto de vista monofónico coincide con ese mundo cerrado en sí mismo. En este caso se describe una situación de interculturalidad normalizada, donde la visión del otro, el punto de vista del otro, tiene cabida de manera natural. De hecho se produce en la novela una superación de la diferencia tal que podemos encontrar momentos

¹³⁵ *L'agneau carnivore* fue escrita en 1974 y *L'ange de chair* acabada en 1994.

donde el lector no sabe exactamente en qué lengua se está hablando, en qué lengua se entienden personajes de países y niveles socioculturales muy diferentes. Veamos un ejemplo paradigmático, Panaïotis lee lo que escribe Christian:

« Le bonheur des dieux », note Christian, dans un élan lyrique, sur la page blanche. Panaïotis, qui porte un grand respect à la poésie (on dirait un respect superstitieux), parcourt de son regard dévot ces paroles de trouvère, ces métaphores diaphanes, révélatrices. Et il sourit. (ADC 152)

Como se puede observar, no se muestra en ningún momento la lengua en que se escriben esas palabras. El lector puede suponer que están escritas en francés, pero no sabemos si Panaïotis habla o lee el francés, nada de eso aparece en la novela. De modo que se produce una superación de las diferencias: la diferencia de lenguas no es un impedimento para que estos dos personajes se entiendan. Es, por otro lado, en estos dos personajes donde se centra la interpretación de la novela. El encuentro entre el poeta y el «ángel de carne» y su relación están en el corazón de la novela.

La novela constuye un espacio narrativo mítico. Todos los elementos analizados van en esa dirección: divinización de los personajes, unión del tiempo y el espacio míticos con el presente, etc. De hecho, se establece un sistema alegórico donde tanto los personajes como las acciones que se producen en la narración están en estrecha relación con las dos bases de la cultura occidental: la cultura clásica y la cultura judeo-cristiana. Ya se han visto, a lo largo del análisis, muchos ejemplos que van en esta dirección. Pero querría resaltar algunos elementos que resultan concluyentes para ver en la novela un relato mitificado a través de esas dos bases culturales. Por un lado, nos encontramos con que Arcos elige Grecia para el desarrollo de su novela, se trata de un espacio que, a diferencia de las novelas anteriores, se encuentra fuera de los dos países que habita el autor: España y Francia. Grecia es un espacio ya de por sí mítico, pues es la cuna de la cultura clásica occidental. De modo que la elección de este espacio ya nos lleva a la mitificación del relato, es el lugar de donde surgen los relatos míticos de la cultura occidental. Por otro lado, existen dos discursos en la novela que hablan de la deificación de los hombres como medio de mejoría de la humanidad: Stelios habla con Christian, le explica su teoría de la utopía:

Je songerais très sérieusement aux possibilités offertes à l'homme de s'impliquer dans une révolution idéologique tout à fait inédite, en se donnant l'utopie comme fin ultime, comme but à atteindre ; à avancer sans découragement vers le grand projet spirituel que son manque d'origines autres que biologiques lui refuse d'avance ; bref, à créer Dieu. Le créer une fois pour toutes, se parachevant lui-même comme un être parfait, à part entière, réussite incontestable de sa seule volonté divinisante. (ADC 173-174)

También encontramos un discurso en este sentido al final de la novela, cuando Myosotis, como patrona y anfitriona de la cena habla de su forma de ver el destino del ser humano, y la enfrenta a la visión que tiene Stelios:

Notre ami l'utopiste, par exemple, ne pense pas comme moi. Son souci, c'est l'Humanité ; le mien, c'est l'individu. L'expression de son visage me dit qu'il trouve mes idées extravagantes. Je lui laisse la responsabilité de ses appréciations. Mes idées, d'une modeste somme toute féminine, me coûtent trop d'argent pour que je me résigne à les taire. Donc, je les propage. J'exige pour les humains, pour chacun d'entre nous, la liberté d'action et de conscience égale à celle qu'on accorde aux dieux. Comme eux, chez eux, nous sommes des dieux chez nous. Du moins quelques-uns d'entre nous. Ce dîner d'anniversaire en est la preuve. Pourquoi? Parce que je vous vois divins. Et que vous l'êtes, incontestablement. (ADC 232-233)

En estas dos citas se concentra el discurso de deificación de los personajes dentro de la novela que contribuye a crear un relato mítico. El supuesto enfrentamiento entre las dos visiones no es tal, ya que simplemente se diferencia en la generalización o individualización de lo divino. En los dos casos se habla de los seres humanos como seres divinos libres. En el discurso de Myosotis se precisa aún más dentro de la lógica alegórica de la novela y diferencia entre los personajes divinizados de los que no lo están: todos los personajes que participan en la cena en ese momento lo son, Hugo e Irène ya no están presentes.

Asimismo, nos encontramos con dos elementos mitificadores que están en relación con la cultura cristiana: uno, la cena, el aniversario de la boda de Myosotis, que aparece como la última cena de Cristo, momento en que ella va a dejar su herencia ideológica, representada esencialmente en su discurso, pero de manera

mucho más evidente en relación con el cristianismo en su «nouveau testament» (ADC 177).

El testamento de Myosotis tiene como punto más importante la custodia de Panaïotis que pasa a manos de Christian, de modo que se produce el incesto figurativo. La relación está basada en el contacto intercultural, en una relación con el otro, así se muestra en la evolución que se opera en Christian: el espacio mítico lo transforma hasta que decide quedarse en Grecia y tener una relación con el otro. Ese contacto se explicita de manera clara en la novela, Christian se da al otro, incluso en lo más íntimo, en este caso representado por los sueños: «Lui raconter ses rêves, s'exposer à la commisération d'un étranger, d'un prosaïque jeune homme qui vit tellement les pieds sur terre? Voilà une promesse d'inconscient, de fou. De poète, en somme.» (ADC 123); y un poco más adelante, Christian habla de la imagen de Panaïotis: «Il sent son sort lié à cette image de vie. Irrémédiablement.» (ADC 124). Se ve claramente en estas citas la entrega al otro, la relación de contacto total con el otro, con el «extranjero» a quien se ofrece la intimidad y con quien se establece un lazo de futuro «irremediable». Por otra parte, hay que tener en cuenta la aclaración que se hace en la primera cita: solo un poeta puede proceder de esa manera. Del mismo modo, ese contacto con el otro se ve reflejado en la superación de la diferencia de lenguas y de culturas de la que hablaba más arriba. El contacto se produce con una superación del narcisismo que representaba la primera novela de Arcos, base para la implosión monocultural de aquella novela, como también se supera la xenofobia de *Bestiaire*, que también desemboca en una implosión monocultural, reflejando el riesgo de una sociedad intolerante.

Como sucede en las dos novelas analizadas aquí, el final de esta narración se proyecta en el futuro con un final abierto. Ya se ha visto que se trata de un final claramente positivo, un final que augura una nueva vida para los protagonistas de la novela. Pero nos encontramos con un incesto figurativo de nuevo infructuoso. El significado del incesto en este caso está centrado en la génesis de un nuevo espacio cultural (intercultural, sería más correcto decir), pero resulta infructuoso, no hay un futuro posible, como sucediera en la primera novela del autor almeriense. Esta infructuosidad está relacionada con el significado profundo de la novela, no puede ser de otro modo, ya que el final se abre ante una perspectiva positiva, así se refleja esta positivismo en el encuentro final: «Le soleil de demain ne sera pas comme le soleil des jours éteints. Il sera nouveau. Un soleil nouveau, irradiant, fertilisant une

vie nouvelle.» (ADC 238). Se muestra de mera clara la connotación de fertilidad que no había de ningún modo en *L'agneau carnivore*. Del mismo modo que parece un proyecto totalmente desligado de la monoculturalidad, al contrario de lo visto en las novelas anteriores. No se trata de una paradoja, se trata de una continuidad del sistema alegórico e ideológico que se ha ido construyendo en la narración.

La novela se erige como un proyecto mitológico que aúna las dos tradiciones culturales que son la cuna de la cultura occidental, de modo que se ponen en relación las bases de la cultura occidental para crear una nueva mitología, un nuevo testamento ideológico. La ficción y la realidad, la mitología y la historia, se unen en el presente narrativo. A esto le unimos la aspiración utópica que se ve reflejada, de manera explícita en el discurso de Stelios, y de manera implícita en el discurso de Myosotis, ambos dirigidos al mismo fin. Por otro lado, se aclara en la novela que la entrega al otro, representada por la que realiza el protagonista, solo puede ser realizada por un poeta, por un creador de ficción, como ya se ha visto. De hecho, en el momento final se van a resaltar los elementos que están relacionados con estos parámetros binarios: ficción-realidad y mitología-cristianismo: «L'ange enfin se sait un dieu. De plein droit. Un poète dort entre ses bras» (ADC 238). Se ve claramente que es un poeta (realidad que crea ficción), está en manos de un ángel (cristianismo) que se siente un dios (mitología). Es aquí donde se resume el sentido que tiene este incesto figurado, génético, infructuoso pero positivo, fruto de un nuevo testamento que está cargado de una ideología utopista, de libertad e interacción cultural. Bajo mi punto de vista, estamos ante un proyecto utópico intercultural, es decir, la interculturalidad no se puede dar en la realidad, solo es posible en un no-lugar y ese no-lugar Agustín Gómez-Arcos lo sitúa en la ficción, en la ficción literaria, de donde surgen los mitos, de donde surgen las religiones, de donde surge, en definitiva, la base de nuestra cultura.

En resumen, *L'ange de chair* presenta un proyecto claro de interculturalidad: en la narración se superan las trabas que supondrían la lejanía entre lenguas y culturas, como una torre de Babel antes de la confusión de las lenguas, donde se unen los elementos comunes y se crea una nueva mitología basada en el contacto con el otro, en la entrega al otro. Pero se trata de un proyecto utópico, irrealizable en un lugar real, solo realizable en la ficción; se construye un relato mítico, ficcional, no es un reflejo de la realidad, los personajes son dioses, no humanos. Aunque es necesario añadir aquí un matiz: siguiendo el discurso de Stelios (el guía), esa utopía es un

camino, el único camino posible para la continuidad de la Historia¹³⁶, de modo que la utopía proporciona una forma de proceder, una forma de avanzar en ese proyecto intercultural inalcanzable.

¹³⁶ «Le seul avenir possible de l'Histoire, mon ami. Sans utopie, point d'Histoire» (ADC 147).

6. FEU GRAND-PÈRE

A continuación trabajo sobre la última novela inédita¹³⁷ escrita por Agustín Gómez-Arcos. Después de las investigaciones efectuadas, se ha comprobado que esta novela no está en el archivo personal del autor en el IEA. Existen dos manuscritos de la novela: uno en manos de la Cabaret Voltaire, editorial que publica a Arcos a partir de 2006 en España y otro en manos de Antonio Duque. Sus respectivos propietarios han tenido a bien prestarme, siempre con el consentimiento de la editorial barcelonesa, los manuscritos de esta obra para la presente tesis doctoral, teniendo en cuenta la importancia que para la misma tiene el análisis de la última creación narrativa del autor almeriense. El manuscrito proporcionado por Cabaret Voltaire es manifiestamente anterior al proporcionado por Duque. Se observan una serie de diferencias que evidencian este hecho¹³⁸. En el primer manuscrito encontramos innumerables correcciones efectuadas a mano sobre el texto mecanografiado que se aplican en el segundo, limpio de correcciones. Para poner un ejemplo claro, visible en el anexo correspondiente, podemos tener en cuenta el primer párrafo de la novela; en el primer manuscrito aparece así: «En ce jour de juillet 95, quarante-huit heures après son triste décès, nous enterrons grand-père. Feu grand-père, comme sans doute devrons-nous l'appeler dorénavant.». Mientras que en el segundo se aplican las correcciones a mano del primero de la siguiente manera: «En ce jour de juillet 95, quarante-huit heures après sa mort, nous enterrons grand-père. Feu grand-père, comme nous devrons l'appeler dorénavant.». Para el análisis que aquí se efectúa utilizaré la segunda versión, aunque no se puede confirmar que se trate de una versión definitiva ya que podemos encontrar algunas incoherencias¹³⁹ y erratas.

La novela está situada de la siguiente manera en el paratexto del final: «Paris – Madrid – Paris Juillet 96 – Juillet 97 Agustin Gomez-Arcos» (FGP¹⁴⁰ 268). Arcos morirá un año después, el 20 de marzo de 1998. Según relata Antonio Duque, el escritor tenía en mente la escritura de otra novela justo antes de morir, una narración que «hablaba de los pobres miserables de África invadiendo Europa, de eso quería hablar» (Duque 25/1:18), la novela se titularía, según la misma fuente, *L'armée des*

¹³⁷ Recuérdese que Arcos tiene dos novelas inéditas, la presente y una anterior (1994-1996): *Prédateurs d'enfance*.

¹³⁸ En el Anexo 8.2.4.a incluyo las dos primeras páginas de los manuscritos facsimiles donde se pueden observar diferencias a simple vista.

¹³⁹ Nos encontramos con dos incoherencias, una temporal y otra espacial, las veremos en los respectivos epígrafes.

¹⁴⁰ Todas las citas de *Feu Grand-Père* irán introducidas por estas siglas: FGP.

indigents. Se observa claramente que la inquietud por el estado de cosas en el mundo, sobre todo en el Sur y las migraciones eran una preocupación constante en el autor. En esta novela veremos tematizados ya estos elementos.

Feu grand-père es una novela que funciona como un testamento ideológico del autor de Almería. Podemos encontrar en ella los temas que han preocupado de manera obsesiva al escritor durante toda su narrativa dentro del plano ideológico. Nos encontramos la tematización del exilio español, de las migraciones, del encuentro con el otro, de la ideología de izquierdas enfrentada a la de derechas, de la memoria, tanto española como francesa, de la relación del pasado con el futuro, y del planteamiento ante la religión y ante el clero. Estos son algunos de los temas que están en el centro de la interpretación de la novela, muchos de ellos relacionados con el proyecto estético intercultural en que se inscribe, proyecto que termina precisamente con la escritura de esta novela, donde la memoria intercultural del autor —se ve reflejado el currículo intercultural del escritor a través del personaje principal— cobra una importancia central. La novela parte de un punto de vista narrativo que refleja el conflicto central del relato: una joven que recupera la memoria de su abuelo, una memoria proyectada hacia el futuro que representa el personaje-narrador y que cuestiona la historia del siglo XX. Se trata pues de una novela que vuelve a los temas obsesivos de Gómez-Arcos, pero sin buscar ese nivel alegórico y metafórico que hemos encontrado en las demás narraciones. Es una novela sumamente realista, anclada en la realidad de unos personajes que viven en tres generaciones históricas que recorren el siglo XX y se proyectan en el XXI, con la conservación de la memoria como eje central. En esta novela, el autor efectúa un recorrido por los países en los que vivió, por las memorias lingüísticas e históricas de ambos y por el presente que observa y que le preocupa, siempre pensando en su proyección futura. Todo este recorrido nace del currículo intercultural del autor: la novela sirve como colofón a toda la trayectoria estético-intercultural de Arcos, y en ella se tematiza su percepción intercultural.

Feu grand-père comienza con el entierro del abuelo en el cementerio de Montmatre, en París. Se explicita la fecha, julio del 95. Es su nieta la que narra, en presente, con innumerables analepsis que van desde sus vivencias con el abuelo hasta la infancia de este. El abuelo, cuyo nombre no aparece nunca en la novela, es un exiliado de la Guerra Civil española, anarquista, internado en un campo al pasar la frontera con Francia, resistente contra los nazis y cocinero para sacerdotes retirados

en París. La narradora cuenta su historia y la de la familia, compuesta por el hijo del abuelo, periodista neoliberal, su mujer, profesora de historia, y los dos nietos, la narradora, actriz, y su hermano, reportero de televisión. En el entierro también están los dos amigos inseparables del abuelo: un judío con quien el abuelo compartió campo de internamiento y resistencia, M. Dajch; y Monsieur Paul, un misionero desengañado que el abuelo conoció en la casa de retiro de sacerdotes donde trabajaba como cocinero. Dentro de la relación de acontecimientos vividos por la narradora junto a su abuelo, se narra el viaje que el abuelo realiza con su nieta al pueblo de origen, Enix, donde el exiliado deja atrás su pasado para siempre y se siente plenamente perteneciente a su país de exilio. Se cuentan los problemas ideológicos entre el abuelo y su hijo, quien, a pesar de haber sido comunista y partícipe de Mayo del 68, acaba abrazando el liberalismo económico. Del mismo modo, vemos cómo se produce una desavenencia entre el abuelo y el nieto a causa de la manipulación de un reportaje por parte del chico. Para reconciliarse, el nieto hace un reportaje sobre la historia del abuelo, donde todos dan su testimonio; es ahí donde el padre tiene la oportunidad de explicar su distanciamiento del abuelo, donde se ofrece un punto de vista psicoanalítico, desde el edipismo. El abuelo no verá el reportaje; en cambio, morirá agarrado a la mano de su nieto. Al final de la novela, cuando todo el mundo ha dejado el cementerio, la nieta y narradora lee ante la tumba el diario recuperado de su abuela, una chica francesa con orígenes españoles, colaboradora con la resistencia, que murió de tuberculosis al poco de nacer el padre. La narración finaliza con la puesta en relieve del amor que se tuvieron los abuelos.

6.1. Análisis de la novela

6.1.1. Una voz narrativa desde el otro

La estructura externa de *Feu grand-père* es similar a la utilizada en *L'ange de chair*: no aparecen capítulos, solo cortes con un espacio mayor entre párrafos sin que aparezcan como estructuradores del contenido de la narración. La novela tiene dos narradoras en primera persona, la segunda —el diario íntimo de la abuela (FGP 242-266); — dentro de la narración de la primera. Por lo tanto, nos encontramos con que Arcos vuelve al uso de la primera persona como herramienta narrativa para su novela. Sin embargo, no se trata de una narración en primera persona protagonista; es una narradora testigo, que cuenta acciones que ha visto o que le han contado. En

algunos casos, la narradora-nieta narra acciones que ella ha vivido en primera persona, cuenta algunas de sus vivencias con el abuelo. Por otra parte, en el caso de la narradora-abuela sí nos encontramos con una narración en primera persona protagonista. En este diario se ve reflejado el momento en que la abuela se encuentra con el abuelo, durante la ocupación alemana de Francia en la II Guerra Mundial.

Esta situación de doble narrador que, como se ha visto, es bastante habitual en Gómez-Arcos¹⁴¹, supone la oscilación entre la monofonía y la polifonía de manera que se centra en la visión de un testimonio que cuenta a otro, y en la visión personal de la abuela del encuentro que está en el inicio de la familia protagonista. Nos encontramos con una narración que se entrega al otro, que tiene como finalidad contar al otro, fijarlo en la memoria. La memoria, como decía más arriba, está en el centro de la interpretación de la novela, y es a través de la forma narrativa que se ve reflejada la necesidad de hacer memoria, de plasmar y comunicar la memoria del abuelo y su generación. La narradora principal se entrega a la tarea de narrar al otro, incluso se confunde con su voz en alguna ocasión. En seguida veremos cómo funciona esta necesidad de contar la alteridad, hacerla presente, hasta el punto de que la narradora se cunfunde con el otro, siendo la voz de este.

La narradora en primera persona intenta dejar constancia del otro, siente esa necesidad de narrar, de preservar la memoria del personaje de su abuelo. De la siguiente manera describe la posibilidad de que la memoria desaparezca y la necesidad de que sus familiares la conserven:

A la place d'un journal intime, d'un vieil album jauni rempli de vieilles photographies jaunies, d'une correspondance nourrie de quatre-ving et quelques années de vie, ce témoin silencieux ne nous lègue finalement que quelques gestes d'amour, enfouis au plus profond de nos coeurs, ainsi qu'une *biographie orale* que seule notre mémoire commune pourra sauvegarder, et ceci uniquement dans le cas où elle ne l'adultère à tout jamais, oubliant son devoir de fidélité. (FGP 13)

En la cita nos encontramos con esa memoria oral —la cursiva es del autor— que debe ser conservada y es la propia narración que efectúa la nieta la forma de conservarla, ya que es en ella donde se va a hacer un recorrido por los momentos más

¹⁴¹ «Temps de Clara» en *L'agneau carnivore* y los diferentes narradores de *Bestiaire*.

importantes de la vida del abuelo, incluido lo que aparece en la voz de la abuela. Justo después de la cita anterior nos encontramos con la efectiva realización de la memoria por parte de la nieta-narradora, de manera que se explicita la construcción de la memoria que ella está realizando:

Je sais, grand-père. Tu aimerais mieux qu'on te passe sous silence. Toi et ta vie.
Qu'on taise ton histoire comme on tait les secrets de famille, honteux ou non.
Mais ta mort est là, devant nous, humble et discrète comme le fut ta personne.
Et j'ai le sentiment qu'elle m'interpelle. Qu'elle me lance un défi. Ce défi-là,
moi, ta petite fille, je tiens à la relever. Pour toi et pour le monde. (FGP 13)

La nieta quiere asumir el desafío que, como se puede deducir de la cita, es el de contar la historia del abuelo. Aquí queda claro cuál es el papel de la narradora dentro de la novela: es una narradora en primera persona que va a contar la historia de otro, historia que ha compartido solo en parte, historia a partir de la biografía oral a que se hacía referencia en la cita anterior. Pero esta memoria, como ser verá más adelante, va más allá de la anécdota del personaje: se trata de una memoria de los perdedores de las guerras europeas de la primera mitad del siglo XX, de los que tuvieron que cambiar de tierra y adaptarse a una vida de exilio.

Como adelantaba al principio del epígrafe, la narradora se identifica tanto con el otro que acaban confundiéndose las voces de ambos. La nieta acaba hablando como si del abuelo se tratase. Veamos los tres ejemplos que aparecen en la novela. En el primer caso que encontramos se produce esta confusión de las voces de manera explícita: la narradora cita una frase del abuelo, entre comillas, y acto seguido dice lo siguiente: «Mots de grand-père. Mes propres mots.» (FGP 27). De esta manera queda clara la intención de identificación por parte de la narradora. Más adelante, lo que encontramos es una confusión real entre las dos voces, es decir, se narra la historia del abuelo como si él mismo la estuviera narrando, sin ninguna marca gráfica que lo indique. En el primer ejemplo, se está contando cómo vivía en la infancia el abuelo y nos encontramos con la expresión en la primera persona protagonista del abuelo: «père (se refiere al padre del abuelo) exigeait de voir en ressortir les fines fumerolles avant midi, ouste, ouste, les enfants, il se fait tard!» (FGP 34). En la página siguiente nos encontramos con la misma forma de expresión: «Père gardait le troupeau» (FGP 35). Además, en esa misma página se vuelve a la voz narrativa

habitual, cuando, entre comillas, se transcribe una frase del abuelo, con esta clarificación: «nous disait grand-père, l'air étonné.» (FGP 35). En el último ejemplo que podemos encontrar, incluso se produce un cambio de narrador-narratario, como si la narración fuera un diálogo; esto, por supuesto, sin marcas de ningún tipo que lo indiquen. El párrafo empieza de manera habitual, con la narración de la nieta («Ce premier jour de retour en France, grand-père regardait...» [FGP 102]) y termina con los papeles invertidos, sin transición alguna: «Des termites affamés (habla de los africanos que van a Europa), prêts à ronger notre confortable, notre solide édifice européen. Notre Nord, petite fille; notre Nord.» (FGP 103). Estos ejemplos muestran claramente cómo la voz de la narradora está confundida con la voz del personaje narrado, de manera que no se trata de una primera persona narradora testigo en toda regla, se trata de una primera persona volcada en el otro, dedicada al otro hasta el punto de confundirse con él, hasta el punto de cambiarle los papeles y pasar a ser de narrador a narratario. En esta entrega de la narradora a la voz del otro, nos encontramos el correlato formal de identificación que se produce entre la nieta y el abuelo, es decir, entre el pasado, su memoria, y el futuro; estamos ante el conflicto central de la novela, a saber: la conservación de una memoria silenciada, la memoria de los perdedores del continente europeo. Como se ve, la necesidad de conservar la memoria española que caracterizan las novelas de Arcos se amplía en este caso a todo el continente.

El narratario habitual de la novela es el abuelo difunto. La narración se efectúa en el momento del entierro, la nieta habla con su abuelo muerto, al que están dando sepultura en ese instante. El narratario aparece de manera explícita en infinidad de momentos dentro de la novela. Pero ese narratario no se mantiene en todos los momentos de la narración. Se va alternando una referencia directa al abuelo, en segunda persona, como narratario, con una referencia al mismo personaje en tercera persona. Así se construye toda la narración. De hecho desde la primera página hasta la primera vez que aparece el narratario como tal, la narradora se refiere al difunto abuelo en tercera persona. En cualquier caso, para evidenciar esta alternancia, veamos un ejemplo en el que esta se produce de manera clara:

— T'es mort, papi. Mort pour l'éternité. Dis, le sais-tu au moins.
Trêve de chagrin.

De ma hauteur vivante et bien portante, je lui souris. (FGP 18-19)

Por otro lado, podemos encontrar un narratario exterior del universo narrativo, un narratario que aparece una sola vez en toda la novela y muestra la intención memorística del relato, ya que supone la existencia de un lector más allá de la ficción narrativa: «Lequel, me direz-vous?» (FGP 9), pregunta la nieta-narradora. Este narratario está relacionado con los que aparecen en las dos primeras novelas analizadas aquí: en los dos casos aparece la confusión entre un narratario y el destinatario. Se trata de una apelación al lector que profundiza en el sentido dialógico de estas obras de arte interculturales, como se ha podido ver en el análisis de las novelas anteriores.

Por otra parte, nos encontramos con la narración de la abuela, narración introducida por la narradora principal. El diario de la abuela está en cursiva, para resaltar esta nueva voz narrativa. Así se introduce la lectura:

Je crois que j'ai l'obligation de te le lire, ce touchant témoignage, et que toi tu as le devoir de l'écouter. C'est pour cela que je suis resté ici, seule, près de ta tombe. Et je ne partirai que lorsque cet appel venu du fond du passé t'aura atteint. [...] Ecoute, donc, grand-père: c'est le dernier message que notre monde t'envoie! (FGP 242).

Dentro de esta narración encontramos la referencia implícita a un narratario, se trata del hijo de ambos, el padre de la narradora-nieta. Al final de esta narración hay una posdata (FGP 265), por lo que adquiere el formato epistolar, y en ella leemos lo siguiente: «*Voilà mon fis: il suffit d'un seul témoin pour que justice soit faite*» (FGP 266). Después de finalizado el diario-carta, aparece la narradora-nieta con el abuelo como narratario.

En resumen, nos encontramos en esta novela a una narradora testigo en primera persona que se entrega a narrar al otro, hasta el punto de adoptar su discurso, de confundirse con él y de intercambiarle los papeles, de manera que se muestra su filiación con respecto a la memoria del abuelo y la necesidad de preservar esa memoria para el futuro. Esta narradora, a su vez, aparece como portavoz de la abuela, de modo que acaba dando voz a estos dos personajes del pasado. Por lo tanto, la narración se ve impulsada por una necesidad memorística, para preservar la

memoria de los abuelos, identificándose con sus voces. Por otro lado, aparece una sola vez un narratorio externo a la ficción narrativa, lo que consolida la idea de que se trata de una narración con intención memorística y dialógica, pues es a través de la lectura se actualiza la memoria y se produce el diálogo.

6.1.2. Constelación de personajes: tres generaciones para la interculturalidad¹⁴²

Feu grand-père gira en torno al personaje principal, el difunto abuelo, y a sus relaciones más cercanas: su familia y sus dos inseparables amigos. En el análisis voy a ordenar a los personajes de manera generacional, pues, desde mi punto de vista, esta novela intenta mostrar las diferencias y las proximidades que se establecen entre las diferentes generaciones que viven el siglo XX —el personaje principal nace a principios de siglo y la novela se sitúa en 1995—, así como de la generación que va a empezar el siglo XXI. Esta organización del estudio permite ver en profundidad cómo se reflejan las diferentes generaciones y sus interrelaciones a través de los personajes. Del mismo modo, esto permite dilucidar de qué manera las generaciones posteriores son leales o no al legado anterior. El exilio del abuelo proporciona una visión generacional ligada a la memoria y al hecho de la interculturalidad, de modo que un análisis generacional también permite observar cómo funciona la memoria cultural del otro en las generaciones futuras. El orden que establezco para el análisis es el siguiente: el abuelo, Monsieur Dajch, Père Paul, la abuela, el padre, la madre, el nieto y la nieta.

En la novela no aparece el nombre del **abuelo**. La falta de nombre indica que se trata de un personaje representativo, no individualizado a través de los recursos habituales, de manera que sirve para simbolizar algo que va más allá de lo puramente anecdótico. El personaje representa al siglo XX. Más adelante veremos de qué manera se precisa en la narración esta representación simbólica. Antes voy a analizar los elementos que comportan a los personajes para entender mucho mejor y con todos los matices esa representación.

El abuelo se presenta a través de la voz de las dos narradoras, de modo que se trata de una visión totalmente subjetiva y parcial del personaje. Esto supone que la figura del abuelo tenga un grado de idealización importante —lo presentan dos

¹⁴² Como en los casos anteriores, en el Anexo 8.2.4.a se ve de manera esquemática la función e interrelaciones de los personajes de esta novela.

voces próximas: la nieta y la esposa— y que lo por él representado ostente el mismo grado de idealización. El abuelo es un personaje con un currículo intercultural: exiliado de la Guerra Civil española, vive en Francia desde entonces y solo regresa una vez a su pueblo: «l'ouragan du siècle ait trimbalé grand-père d'un pays à l'autre, le déplaçant de job en job et même de langue en langue» (FGP 25). Tiene dos memorias culturales y es bilingüe («s'est remis à parler sa langue maternelle comme à l'époque de son enfance: l'accent, l'intonation et les dictons. Ravi. À longuement parlé de lui. De nous tous, sa famille. De la France. De la guerre civile. De ses anciens amis... [FGP 89]). Ya en la página dos sabemos que se trata de un andaluz: «En bon andalou, il épiçait toujours ses dires d'un zeste d'exagération.». Del mismo modo que descubrimos que se trata de una víctima: «Cinquante et quelques années de victimisme actif, c'est trop» (FGP 2). Desde un principio se resalta el paso por la historia del siglo del personaje, y además se hace de manera insistente, se presenta como identidad esa travesía por los momentos más decisivos de la historia del siglo: «Un guerre civile, l'internement dans un camp de travail, l'exil irréversible suivi d'émigration» (FGP 3). Más adelante se especifica de nuevo este recorrido histórico: «Le passé anarchiste de feu grand-père, sa participation à la guerre fratricide dans son pays, son ultérieur exil et son internement dans un camp de travail ici en France» (FGP 15). También participa de la resistencia contra los nazis en Francia, después de escaparse del campo de internamiento para los republicanos exiliados: «un mercredi pluvieux ils (él y M. Dajch) s'étaient décidés à prendre le maquis, en direction des Pyrénées, où un groupe de résistants les avait accueillis à bras ouverts.» (FGP 119).

En cuanto al origen del personaje, como se ha visto se sitúa en Andalucía, concretamente en Enix, el pueblo de origen de Arcos. El origen geográfico se presenta de manera clara («né à Enix» [FGP 30]), pero se especifica que se desconoce la fecha exacta de su nacimiento se aclara que no se conoce, pues no se registró en su momento. De esta manera el nacimiento a principios de siglo sitúa al personaje como representante de todo el siglo, representante de las desgracias del siglo, pues se le denomina «niño de la guerra». Así se expresa esta fecha imprecisa y representativa en la narración:

Bien qu'il soit venu au monde dans un Sud éloigné du reste de l'Europe et, par conséquent, des guerres européennes, maman soutient que, malgré ce handicap (qualifié par elle de « strictement géographique »), on peut sans risque définir

grand-père comme un enfant de la guerre. « Un vrai », insiste-t-elle, vu qu'il est né aux alentours de 1914. C'est dire, en pleine conflagration mondiale. [...] Je dis bien *aux alentours*. Pas avant ou après. Et je le dis pour une raison très simple: le vieux n'a jamais pu fournir le moindre papier prouvant sa véritable date de naissance. (FGP 28)

Más adelante se explicita de manera clara ese afán representativo del personaje relacionado con su fecha de nacimiento y de muerte:

Et c'est ce que nous avons fait graver sur sa pierre tombale: «Né à Enix le 15 janvier 1914, mort à Paris le 18 juillet 1995. » Entre ce deux dates, la dépouille de grand-père pourrait se présenter comme témoin du siècle. Un témoin d'ailleurs incontournable, ayant assisté à son complet déroulement, de l'aube au déclin. (FGP 30)

Queda suficientemente clara la intención simbólica del personaje en la cita anterior. Se trata de un personaje que representa al siglo, porque lo ha vivido prácticamente en su totalidad. Se fija el comienzo del siglo en la Primera Guerra mundial, como símbolo evidente de un siglo bélico, al menos el que ha marcado al protagonista de la novela, quien pasa por la Guerra Civil española y por la Segunda Guerra mundial participando en el maquis. Por otro lado, la fecha de la muerte del personaje es, del mismo modo, harto simbólica. Esta fecha ya ha sido usada por Arcos en su primera novela, en *L'agneau carnivore*; se trata de la fecha en que Clara casa a los dos hermanos protagonistas, la del alzamiento del ejército rebelde contra la II República española, fecha de fiesta nacional durante el franquismo, día del alzamiento nacional. En el caso de la primera novela francófona del autor, esta fecha sirve para realizar una ruptura total con el pasado histórico de España, a modo de subversión simbólica, el incesto homosexual y endogámico se consuma en esa fecha, fecha en la que comienza la guerra fratricida y la posterior posguerra. En este caso, se trata de la muerte de este abuelo que representa al siglo, que ha vivido el siglo, y que está marcado por la misma guerra que en esa fecha da comienzo. De modo que se trata también del final de la influencia de esa guerra determinante, el siglo acaba con el lastre que ha supuesto esa guerra para toda una generación: esa fecha muere con quienes la vivieron. En relación con la función intercultural del personaje, se

observa que las nuevas generaciones, habitantes del país de destino, también acaban desligados de esta fecha y todo lo que representa. Esto no quiere decir falta de memoria, ya hemos visto que la memoria es precisamente el desafío a cumplir por la nieta-narradora; se trata más bien de una desvinculación emocional e identitaria que proporciona la plena integración en el país que eligieron los ancestros para instalarse. De hecho, ya hemos visto una expresión en boca de la nieta-narradora que confirma esta desvinculación: «sa participation à la guerre fratricide dans son pays» (FGP 15).

Pero hay más momentos donde se expresa la representatividad del siglo, de la historia del siglo, del personaje dentro de la novela. Esta insistencia provoca que no pueda pasar desapercibido ante el lector. Existe por tanto una intención clara de mostrar al abuelo como si de la historia del siglo XX se tratase. En la siguiente cita es la madre quien habla, la historiadora:

Votre grand-père est... comment dirais je?... oui, le produit de ce siècle; peut-être le plus triste, mais aussi le plus émouvant. Notre siècle, les enfants, était pour beaucoup le siècle de l'espoir, de tous les espoirs. Il a mal tourné, et il est devenu le siècle de la honte. De toutes les hontes. Un véritable échec, notre pauvre siècle. Votre grand-père et votre père en sont la preuve, la conséquence: l'un a cru à l'espoir jusqu'à ce que désillusion s'ensuive; l'autre y a renoncé, et il vit dans la honte. (FGP 58)

En esta cita se ve el contraste entre el abuelo y el padre. Más adelante, cuando hable del padre, resaltaré este cambio de ideología que se produce en él. Cerca del final de la novela nos encontramos también con una cita donde se explicita de manera clara que el abuelo es la propia historia, de modo que no queda ninguna duda de la intención representativa de este personaje. De nuevo habla la historiadora: «Ton grand-père, c'est l'Histoire. On ne pourrait le définir avec plus de justesse. Ou plus de précision. Il est l'Histoire. Un point, c'est tout.» (FGP 232). Por otra parte, la intención simbólica del personaje, en tanto símbolo de la historia, permite la identificación también con la humanidad, aunque, como veremos más adelante, esta representación es doble, porque al tiempo que representa a la humanidad representa a los exiliados republicanos. El personaje se presenta de esta manera en otro momento: «Et à partir de l'échec irrémédiable d'un personnage comme lui, nous accepterons une fois pour toutes l'irrémédiable échec des êtres humains. Au grand complet.»

(FGP 45). Y en la misma página vemos que se trata de un símbolo: «Que son périple de vieux symbole quelque peu vermoulu est désormais fini.».

Esta intención simbólica del personaje, como digo, está ligada, por un lado, a la representación de todo el siglo XX, de la parte más triste, de las guerras, el exilio, el internamiento, etc., símbolo todo ello del fracaso del ser humano en la historia del siglo; y por otro lado, tenemos la simbología que lo adscribe a un territorio y a una historia concretas: España, la Guerra Civil, el exilio republicano y la lucha contra el fascismo. Nos encontramos con un personaje leal a sus ideas y a esa España que se perdió a partir de la Guerra Civil. Su identificación ideológica es clara, pero no se queda anclado en la monoculturalidad, más bien todo lo contrario: adopta al país de destino como propia sinténdose al mismo tiempo un apátrida, ya que está entre dos patrias. Veamos cómo se explicita todo esto en la novela. Ya en la página cuatro vemos cuál es su ideología con respecto a la religión.: «vieil athée». Su pertenencia ideológica e identitaria aparece poco después para fijar ya desde el principio de la novela esta doble pertenencia, por un lado, de una ideología relacionada con su pasado de miliciano en su tierra natal, y por otro, como perteneciente al exilio, a la interculturalidad forzada, por decirlo de algún modo:

Lui aurait-on rétorqué qu'il appartenait, plutôt, à l'abondant lumpen-prolétariat multiracial et multinational que produisent les guerres et l'exil qu'il vous aurait considéré avec mépris avant de vous répondre: «Je suis un produit de la misère, pas uniquement de la guerre. Et il n'aurait pas eu le moindre tort, son entière biographie étant nourrie par les solides idéologies que seule la pauvreté procure. [...] il s'est bagarré toute sa vie pour l'avènement d'un autre monde. Lequel, me direz-vous? Un monde meilleur, le sien, resta inachevé à tout jamais. Dans les limbes du désir, comme sa vieille utopie. (FGP 9)

Aquí se fijan los parámetros de pertenencia del personaje. Parámetros que se repiten en muchos momentos de la novela; se especifica de la misma manera que se trata de un anarquista: «ibéro-anarchiste» (FGP 14). Más adelante se confirma la coherencia ideológica que ostenta el personaje aun habiendo pasado de un país a otro, a pesar de sentirse perteneciente al país de destino¹⁴³: «à contre courant des

¹⁴³ Esto se refleja en el viaje al pueblo natal, así habla la nieta-narradora: «Je le sentais prêt à adopter, de façon définitive, le pays qui l'avait accueilli pendant un demi-siècle, où il avait semé la graine de sa famille mais où il ne s'était jamais senti intégré» (FGP 100). Más tarde, en la vuelta del viaje: «notre

modes et des besoins, il conserva intactes ses illusions, au point de demeurer sa vie durant un athée doublé d'un anarchiste. Comme il se doit.» (FGP 40). Incluso a pesar de las inclemencias del siglo:

Car bien que l'ouragan du siècle ait trimbalé grand-père d'un pays à l'autre, le déplaçant de job en job et même de langue en langue, ses idées, elles, n'ont pas bougé d'un poil. Sa vie durant, elles sont restées ce qu'elles étaient quand elles venaient à peine de germer en lui, de prendre corps dans son corps d'adolescent, aux alentours des années trente, d'imprimer dans son esprit de jeune rebelle ce redoutable caractère de saint laïque qu'ont les autodidactes, en spécial quand ils croient dur comme fer à l'avènement d'un monde meilleur, aux lendemains qui chantent. Et à l'incarnation de l'utopie. (FGP 25)

La ideología del abuelo está ligada a su juventud. De modo que el personaje será leal toda su vida a las ideas que lo forman en su país de origen, hacia los años treinta, cuando se establece en España la II República. Esta lealtad, como ya se ha visto, no está reñida con la interculturalidad del personaje, quien se siente perteneciente a su país de destino. Esta pertenencia plena se produce en el viaje que realiza con su nieta al pueblo de origen. Después de ese periplo que le sirve para desvincularse emocionalmente de la tierra natal, Francia se convierte en su «vrai foyer» (FGP 108). Sin embargo, se resalta en la novela la condición de apátrida del personaje. Acaba adoptando, o asumiendo, que su verdadero hogar es Francia, sobre todo en contraste con lo que ha observado en su pueblo de origen, como se ha señalado en la nota 142, donde ya no encuentra los resortes identitarios. Veremos, cuando hable de la memoria en la novela, cómo se produce este cambio en el personaje. El exilio provoca en el abuelo esa condición de apátrida que lo lleva al estado de interculturalidad que vive. En la siguiente cita, donde la nieta-narradora identifica al personaje como un apátrida, se pone en relación su vida con la historia, la vida individual con la historia en general, de modo que este fragmento contribuye a demostrar el sentido simbólico del personaje. La madre enseña la historia al abuelo:

vrai foyer: la France. Il m'a regardée. En silence. Sans me gratifier, cette fois-ci, de la vieille formule dont il était si coutumier: "la France: mon pays d'emprunt".» (FGP 108).

A ton âge, elle t'offrait gracieusement l'école qu'on t'avait refusée dans ton enfance. Cette nouvelle expérience, tu la vivais émerveillé; ce généreux don du savoir, tardif mais efficace. Tout se passait comme si la chance t'offrait soudain une opportunité parfaitement inédite: celle de te placer, toi l'anarcho-machin sans lieu ni feu, sans patrie ni drapeau, dans un contexte plus vaste, plus anonyme. Plus modeste, en somme. (FGP 21)

Más adelante se insiste en esta idea de la no-pertenencia nacional que lo sitúa en la intersección de las culturas en contacto. En ese viaje al pueblo natal, rechaza acercarse a ver la casa donde nació, que está abandonada¹⁴⁴: «Il se livrait à ce jeu de massacre entrepris et suspendu mille fois dans son esprit: celui de déraciner à tout jamais. Réussir enfin le rare exploit de ne plus être de nulle part, de ne plus appartenir à nulle part.» (FGP 92). Se establece de esta manera una relación entre la lealtad a la tradición ideológica republicana en la que se forma el personaje, la pertenencia al país de destino —esto se produce, como se ha visto, a raíz del viaje al pueblo natal acompañado con su nieta—, y un estado de no pertenencia definitiva a ningún espacio nacional concreto que se define como un estado de interculturalidad: se comparten las lenguas, la memoria histórico-cultural de los dos países que habita, España y Francia.

En otro orden de cosas, el simbolismo del personaje, a parte de esa doble vertiente a la que me refería más arriba (Historia del siglo - exilio español), va más allá en la novela. En toda la narración el personaje aparece de alguna manera «santificado», de manera que la narración se escora hacia la hagiografía. Veamos los ejemplos: en el primer caso, el abuelo habla de la fe como un componente esencial del ser humano y de la ideología:

C'est quoi qu'un homme sans foi, ma p'tite puce?, me demandait l'infatigable militant, [...] Et à lui de répondre: Un homme sans foi, c'est un sac vide. Du vernis. Un chiffre infinitésimale. Sans présence, sans valeur ni poids sur la chaîne de production du Capital. [...] Du néant ma biche. Du néant. (FGP 25)

¹⁴⁴ Según Antonio Duque, Gómez-Arcos nunca regresó a su pueblo natal por no haber podido recuperar la casa donde nació. Según relata el amigo del autor, este se había prometido no ir a Enix hasta no conseguir la casa que su familia vendió para instalarse en la capital de la provincia. Ver Introducción del trabajo.

Más tarde se confirma esta idea a través de una voz autorizada: Père Paul habla de su experiencia de pérdida de fe en Dios cuando ve los horrores de África con el abuelo.

C'est alors que votre image m'envahit l'esprit, que je pense à vous, le mécréant. A ce que vous avez été capable de faire et de subir, d'affronter, tout simplement parce que vous aviez la foi, et que cette foi, la vôtre, si puissante et sincère, n'avait nullement besoin de Dieu pour exister ni pour agir. (FGP 171)

En esta cita se pone de relieve la enorme fe laica que tiene el personaje, yendo más allá de lo que ve el sacerdote cuando está en las misiones, donde su fe en Dios flaquea. Antes incluso de esta cita, la narradora-nieta ve al abuelo como una suerte de santo, un personaje que muere en estado de gracia:

Père Paul et Monsieur Dajch, et d'autres encore, présents aujourd'hui sur ces lieux funéraires l'avons vu doucement dépérir de corps et âme, entreprendre en vie, de son propre gré, le surnois labeur de consompion qu'aurait dû faire la mort. S'enrichir — si j'ose dire — d'un halo d'au-delà que seuls les saint sont en droit d'exiber. Vivre en matière vivante désormais morte. Enfin *inexister...* tout en continuant à exister. (FGP 110)

Más adelante se habla ya del personaje como si de un santo se tratase, un santo laico, por supuesto:

Cet anarchiste de choc avoir choisi de se garder incorruptible, comme les moines d'autrefois faisaient voeu de chasteté. De quelque signe qu'elle soit, la foi extrême débouche toujours sur un extrême célibat; ainsi, quand ses adeptes tombent au champs d'honneur, ils n'entraînent avec eux d'autres victimes que leur propre crédibilité, leur propre biographie, leur propre symbole. Parfois ils deviennent des héros, très souvent des martyrs. En solitaire. Avec le temps, on finit par les fêter en saints. Des saints laïques ou des saints croyants. Mais des saints. Incontestablement. (FGP 225)

Y aún se especifica más: «Derrière sa voix, derrière ses mots, on percevait grand-père changé en saint. En saint rouge, comme disait maman.» (FGP 234).

Como se observa en las citas anteriores, la narración acaba por mostrar al personaje como una suerte de santo laico, se sublima la simbología del mismo. Ya se ha visto en las otras novelas cómo el autor utiliza elementos religiosos o míticos para catapultar a sus personajes al estado de mito. En este caso, la simbología que comporta el personaje en las dos vertientes anteriormente descritas, se ven complementadas con esta relación hagiográfica, ya que el personaje pasa a tener un estatus cuasi divino.

Para finalizar con el análisis del personaje, es preciso hablar de los paralelismos que se establecen entre este y el autor de la novela: pueblo de origen, familia numerosa que trabaja en los mismos quehaceres¹⁴⁵, también exiliado en Francia, incluso, el cementerio en que es enterrado el protagonista de la novela es el mismo en que será enterrado Agustín Gómez-Arcos. Estas coincidencias biográficas están relacionadas con la necesidad de la memoria que se impone en la narración. La memoria que reivindica el autor en esta novela coincide con la experiencia por él vivida: la memoria de una guerra y un exilio que han marcado su biografía.

Monsieur Dajch es uno de los amigos inseparables del abuelo. Está presente en el entierro: «Et l'ombre inséparable de notre mort, témoin de son passé de résistant: Monsieur Dajch, maroquinier juif, maigre et ratatiné» (FGP 2). Como se ve, se resalta ya en la segunda página su origen religioso. Es uno de los nombres de protagonistas que aparecen en la novela¹⁴⁶. Dajch es un apellido típico judío, en eso consiste su verdadero significado. Por lo que el personaje se ve claramente identificado con su origen religioso. Por otro lado, el personaje no es de origen francés, proviene del este: «l'un du côté du Sud (el abuelo) et l'autre du côté de l'Est, tous les deux traînés comme des galets par cette rivière en crue qu'était l'Europe de la première moitié du siècle...» (FGP 6). Al mismo tiempo ostenta un nombre francés: Claud («prénom Claude mais surnommé sommairement Cloclo dans la cuisine de feu grand-père» [FGP 115]). Este nombre es típicamente francés, a pesar de ser de origen romano como variante de Claudius. Por lo que nos encontramos con

¹⁴⁵ Representados de manera clara en el esparto: «l'alpha, ma fille, c'était notre gagne-pain. On l'arrachait à mains nues, on en faisait de grosse balles d'un ou deux quintaux, qu'on transportait souvent à dos de journalier jusqu'à la route, pour l'expédier ensuite par camion vers le port; là, des bateaux anglais l'acheminaient vers les usines à papier des pays du Nord.» (FGP 67).

¹⁴⁶ Aparecen: M. Dajch, Père Paul, Julie (la abuela) y François (el nieto).

un personaje que presenta un currículum intercultural: de origen foráneo, tiene un nombre francés.

M. Dajch estaba en el campo de internamento donde acaba el abuelo cuando pasa la frontera, es allí donde se conocen, y desde donde pasan a la Resistencia: «Monsieur Dajch, camarade de camp d'internement, de Résistance.» (FGP 6). También él vive dos guerras, las dos mundiales: «Ayant, l'un comme l'autre, survécu aux affres de deux guerres» (*Ibidem*). Como se ve, este personaje forma parte de la misma generación que el abuelo, pero venido desde el otro extremo de Europa. Del mismo modo que aquel, M. Dajch representa a la historia del siglo XX, desde la perspectiva de otra gran víctima del siglo, como es el pueblo judío. Además, M. Dajch es comunista y ateo:

s'il (el abuelo) aimait vraiment ce modèle de discrétion qu'était son Monsieur Dajch, c'était, sans le moindre doute, à cause de sa *sublime identité* de communiste juif, ou de juif et communiste. Deux attributs, selon lui, contradictoires pour *une unique personne*. [...] pour croire au communisme et à plus forte raison pour le pratiquer, ce sacré Monsieur Dajch s'était vu obligé de cesser, du jour au lendemain, de croire en Dieu, comme de se convaincre de l'inutilité d'amasser une fortune, d'accord avec les lois sacrées du Capital. Chez un individu conçu et né juif-juif de père en fils et de mère en fille, ces deux résolutions étaient, selon grand-père, héroïques. (FGP 122-123)

En esta cita se ven los elementos de pertenencia y lealtad que el personaje ostenta y que lo ponen al mismo nivel simbólico que el personaje principal. Es judío, de origen foráneo, pero se adscribe al comunismo, pertenencia que le obliga a cambiar las bases de su origen religioso por la renuncia a la creencia en un Dios. De esta manera, el personaje pasa a una pertenencia, en el país de destino, que le lleva a luchar contra la invasión nazi, de manera paralela a lo que le sucede al abuelo. Por otro lado, se denomina al personaje como «sagrado», de manera que, como sucediera con el personaje principal, aquí nos encontramos también con una suerte de santo laico que simboliza a los mártires del siglo XX. De hecho, el personaje vive anclado en su pasado, forma parte del pasado, como el abuelo. Al principio de la novela se le muestra como el típico judío, vestido a la moda del pasado:

Monsieur Dajch, le juif. Yeux globuleux derrière d'épais binocles de myope. Dos voûté, comme un sinistre youpin de propagande fasciste. Bras béants le long des deux côtés de son noirâtre veston «de grandes occasions », porté, sans retouche ni changements, pendant au moins une quarantaine d'années. (C'est peut-être son habit de mariage. Ou celui commandé à son oncle le tailleur, de la rue Vieille du Temple, pour remercier le Ciel de lui avoir permis d'échapper aux camps d'internements, alors que la plupart de sa famille y a laissé sa peau.) (FGP 5-6)

Se puede ver claramente cómo el personaje está anclado en el pasado, es decir, en la historia del siglo XX. En el momento que el abuelo rompe la relación con su nieto y deja de hacer las sabrosas comidas que servía a todo el mundo, el viejo judío se siente rejuvenecer por sentirse como en los tiempos de escasez: «Monsieur Dajch, ton fidèle copain, rajeunissait incompréhensiblement et à simple vue, car, la pénurie nutritionnelle aidant, il se croyait transporté aux rudes temps du camp d'internement, le temps de sa jeunesse.» (FGP 215).

Por otra parte, el personaje pierde a su mujer. Esta lo deja por «un nouveau mari, un rentier français de bonne souche, qui, lui non plus, n'a réussi à lui donner d'enfant» (FGP 156). De modo que se rompe su relación intercultural, además sin descendencia. Estamos frente a otro personaje que fracasa en su relación amorosa intercultural, como sucediera con el personaje de Stelio en *L'ange de chair*. En ninguna de las dos novelas existe una profundización a este respecto: pero queda claro que Arcos nos muestra la posibilidad del fracaso en las relaciones interculturales. Tanto en este caso como en el anterior, se refleja a un miembro de la pareja que no es capaz de mantener una relación con el otro. Aquí queda clara esta intención al hablar de la pertenencia identitaria de la nueva pareja de la mujer de M. Dajch: «un rentier français de bonne souche». La mujer de M. Dajch elige a una pareja que no le exige confrontarse con el otro, de modo que se decanta por la relación monocultural.

Para finalizar con este personaje, cabe resaltar su currículo intercultural y su pertenencia a la generación del abuelo, de manera que se convierte en otro representante de la historia del siglo XX, representante de las víctimas de esa historia, pero como parte de la memoria histórica del otro extremo de Europa, desde el este. De modo que Arcos construye una memoria europea de las víctimas.

Père Paul es el otro amigo inseparable del abuelo, a quien conoce en la casa de retiro de religiosos en la que trabaja. P. Paul es misionero, francés de nacimiento, pero cargado de experiencias interculturales, precisamente por su trabajo. Como es bien sabido, Paul, Pablo en español, es el nombre de un apóstol de Cristo que contribuyó de manera decisiva en la propagación del cristianismo con innumerables viajes misionales. De modo que el nombre del personaje está completamente relacionado con su actividad, aunque en este caso nos encontramos con un personaje parecido al San Manuel Bueno Mártir de Unamuno. Las miserias que ve y vive en África le llevan a dudar de su fe, esto se expresa en varios momentos de la novela, pero señalaré dos donde se ve de manera clara:

Père Paul prie. En silence. Plutôt que celle du prêtre, sa prière, muette, serait celle de l'ami. Ses lèvres sèches bougent très légèrement et son regard bleu pâle, calciné par le soleil d'Afrique, monte vers le ciel comme à la dérobée, sans doute recommandant l'âme du vieil athée à l'attention inéluctable du Miséricordieux. Probablement il ne s'agit, encore une fois, que de tics du métier. De petits gestes coutumiers dénonçant sa nature d'ecclésiastique. D'anciennes habitudes dont on ne peut pas se dépêtrer. Surtout lui, l'homme de Dieu, le croyant que les multiples misères du tiers monde ont rendu, contre sa volonté, profondément sceptique sinon mécréant. (FGP 4)

A través de la voz de la narradora, se nos muestra a un personaje transformado por la visión del otro, por el encuentro con lo otro, en este caso con el sur, con la miseria de África. Veamos ahora un ejemplo de su propia voz que pone en duda su fe: «Mon ami, Dieu m'est témoin que je ne voudrais pas perdre la foi. Pas complètement. Hélas, je crains que je ne sois en train de l'égarer à tout jamais, quelque part en Afrique.» (FGP 170). De esta manera, se observa que el contacto intercultural que experimenta el personaje lo lleva a dejar de lado su pertenencia religiosa, o al menos dudar de ella, pertenencia sumamente importante para la identidad de un religioso. Por otro lado, se especifica el color de los ojos del personaje: tiene los ojos azules. Ya hemos visisto¹⁴⁷ la importancia que tiene este color de ojos para Gómez-Arcos, representando la alteridad completa, alteridad

¹⁴⁷ En la página 240.

relacionada con la pertenencia identitaria del personaje al norte; del mismo modo, hemos visto qué significan los ojos y el color azul dentro de la tradición, de manera somera: el conocimiento y el vacío que se puede rellenar. De modo que, en este personaje nos encontramos de nuevo con unos ojos azules capaces de ver más allá y transformar a través de ellos a su dueño. Esto es exactamente lo que sucede con P. Paul. De hecho, se relaciona con su mirada, ese mundo foráneo, del otro, de miseria que lo ha cambiado: «Un véritable homme de Dieu, ce cher Père Paul, portant encore dans son regard la tragédie de toutes les brousses du monde et leur endémique, inconcevable misère, malédiction congénitale.» (FGP 23). Más adelante se nos muestra cómo el misionero vive en su cuerpo la miseria del otro, de África, de modo que nos encontramos con una entrega total al otro, hasta el punto de sufrir en su propio cuerpo la vida del otro, en una empatía total: «Dès que Père Paul rentrait d’Afrique, maigre et malade comme un chien errant, feu grand-père se faisait un devoir de le soigner et le nourrir.» (FGP 163). Aquí se observa también la relación que tiene con el personaje principal. El abuelo se encarga de cuidar al misionero cada vez que este regresa de África. Más arriba, en análisis del abuelo, he hablado del contraste que se produce entre estos dos personajes: uno, con una fe inquebrantable en sus ideales y otro, con una fe en Dios debilitada por las miserias del sur del mundo. P. Paul funciona como un contrapunto ideológico con el personaje principal: religioso, *a priori* contrario a la ideología anarquista del protagonista, quien en la novela muestra su anticlericalismo de manera evidente, pero también explica el protagonista por qué trabaja en el hospicio religioso. La nieta pregunta al abuelo:

— [...] mais toi, l’anticlérical de toute ta vie, l’athée pratiquant, si j’ose dire, pourquoi travailles-tu pour les curés? Les curés, tu devrais les bouffer, au lieu de leur faire la bouffe!

— Ces curés, comme tu dis, la plupart ce sont des pauvres comme moi. Des missionnaires et compagnie, tu vois un peu le genre. A part la foi — qui n’admet pas de discussion pour moi —, je suis sûr et certain que nous menons le même combat. Père Paul, par exemple. Cet homme remarquable est en train de laisser sa santé et sa vie en terres d’Afrique. Ce n’est pas du bon Dieu ni des bondieuseries qu’il offre chaque jour à ces pauvres malheureux, c’est son aide, sa présence, sa patience. Et Dieu seul sait que c’est cela toute sa richesse, sa seule richesse. Quoi d’autre pourrait-il faire? Tout ce qu’il a, c’est sa vie. Et il la donne. (FGP 73-74)

Se observa en esta cita la esencia del contraste que se produce entre los dos personajes, del mismo modo que M. Dajch formaba parte de su generación, P. Paul está del mismo lado que él en la lucha contra la miseria. La entrega al otro del personaje hacia los más pobres, lo acerca al abuelo, idealista y utópico.

En resumen, Père Paul representa un personaje intercultural, ya que la entrega al otro es total y es parte de un círculo intercultural, como es el formado por el abuelo y M. Dajch. Esta interculturalidad está marcada por la entrega a los más pobres, una entrega que transforma al personaje hasta en lo más profundo de su identidad, la identidad religiosa de un sacerdote, haciendo que se tambaleen los pilares de su fe en Dios. Por otro lado, sirve como contraste con el personaje principal, operando una reconciliación entre supuesto contrarios (anarquista vs. religioso), de una profunda alteridad. Esta relación, sumamente profunda —el abuelo muere dando la mano a P. Paul¹⁴⁸— forma parte de la pertenencia que el personaje adquiere junto a su amigo de origen español y a partir de la visión que le ofrece salir de su propio país. De modo que la interculturalidad está en el centro de esta reconciliación entre contrarios ideológicos.

En cuanto a **la abuela**, para finalizar con la generación del abuelo, se puede resaltar que su aparición en la novela es muy tardía, lo que no quiere decir que carezca de importancia dentro del universo narrativo. Es la nieta-narradora quien intenta recuperar la memoria de la abuela, muerta a los pocos años del nacimiento del hijo, padre de la narradora: «J'avais douze ans quand j'ai essayé, de toutes mes forces et de tout mon charme, de cerner la personnalité de feue grand-mère à travers les mots, d'habitude chiches, de grand-père.» (FGP 128). Su nombre es Julie, aunque la llaman en realidad «tuberculosa», de modo que es la identidad de la enfermedad la que se impone:

Elle se nommait Julie, feue grand-mère. Pour moi, ce prénom sent la terre, le soleil. La santé, même si l'on vit depuis petite à l'article de la mort. Mais les gens, eux, ne le voient pas comme ça; en tout temps et tout lieu charitables par nature, ils la distinguaient du seul sobriquet de *poitrinaire*. (FGP 129)

¹⁴⁸ «A l'instant précis où tu nous as quittés, l'une de tes mains reposait dans les siennes (las del nieto), l'autre dans les mains de Père Paul.» (FGP 239).

Ya se establece aquí el significado que se pretende dar en la novela al nombre del personaje. Pero, como se ve, se impone el nombre de la enfermedad para las gentes del pueblo. Esta identidad marcada por la enfermedad es en realidad una identidad de muerte, ya que se espera su muerte prematura. No obstante, el personaje va a vencer esa identidad de muerte de dos modos diferentes: por un lado, ayudando a la Resistencia, y, por otro, teniendo un hijo con el abuelo. Estos dos hechos consiguen que exista una memoria del personaje, ella así lo explica con respecto al primer caso:

*Moi je suis prête à les aider. Je ne tiens pas à passer dans le monde comme une pauvre malade qui n'a rien fait de bon que d'attendre la mort, mollement installée sur son perchoir. Bien sûr qu'elle va venir, la mort. Et plutôt que prévu, si j'en juge à la couleur de mes crachats. Mais, le peu de temps qu'il me reste sur terre, je ne veux pas le vivre dans l'oisiveté. Ni dans l'anonymat. Fini le fatalisme. Dorénavant, je ferai ce que ma conscience me dira de faire.*¹⁴⁹
(FGP 255)

La lucha contra la muerte, por la memoria, por salir del anonimato, llevan a la joven a colaborar con el maquis, a través de M. Dajch y el abuelo. Pero, como se verá más adelante, el olvido dentro de la historia se adueña de estas acciones. No es el caso de la memoria familiar, representada por el escrito que la nieta-narradora aquí transcribe. De esta manera, es la procreación de la abuela lo que consigue mantener viva la memoria. La importancia de tener un hijo, a pesar de la enfermedad —hijo que garantiza la continuidad y la memoria de la generación anterior—, se ve resaltada en la novela, tanto por la nieta como por la abuela. Habla la nieta:

C'est pourquoi, malgré son handicap physique, elle a tenu à faire un enfant, avec l'espoir (secret) que sa trajectoire vitale ne s'interrompit-elle pas d'un coup, et que quelqu'un d'autre que la mort, en l'occurrence son propre fils, fût-il l'ultime dépositaire de feu son souvenir et la preuve vivante de son passage sur terre. Et elle a eu raison, j'en suis convaincue. (FGP 129-130)

¹⁴⁹ Téngase en cuenta que todo el diario de la abuela está escrito en cursiva en la novela.

Es evidente el sentido que adquiere la procreación en esta cita: como decía, la conservación de la memoria, la continuidad de la vida. En la siguiente cita vemos cómo la abuela celebra, del mismo modo, la continuidad que supone la gestación de un hijo, que pone freno a la muerte:

Ce matin, je chantais. Dans la glace de ma salle de bain. Mes yeux chantaient, ma bouche chantait. Mon poulx chantait. Pour la première fois de ma vie, j'ai mis comme un barrage devant la mort. Enfin, solide... Résistant, plutôt. Je sens que ce barrage d'espoir va repousser la Gueuse, notre ennemie. Pendant au moins neuf mois. Neuf mois de gestation. J'ai murmuré ces mots que je n'aurais jamais imaginé dire de vive voix. Seigneur, ce fuyard de nulle part, cet exilé du monde, ce brave petit gars, je veux lui donner un enfant. De ma chair, de sa chair. De notre chair. Moi aussi, je me sais en exil de l'existence. Deux exils, donc. Et, peut-être, un unique enfant de la revanche. Ou de l'espoir. Car revanche et espoir seront ses droits. (FGP 265)

La lucha contra la muerte, contra el olvido, se ve acompañada con una esperanza de futuro que acabe con las miserias de la guerra y que sea la revancha con respecto a las víctimas del principio de siglo. Por otro lado, se puede observar de qué manera se plantea el exilio en la cita. La abuela se siente exilida de la existencia, pues tiene una identidad de muerte, de modo que se trata de dos exiliados que se unen para crear un futuro de memoria y de revancha contra los sufrimientos. Se trata, como es evidente, de una pareja intercultural. De la que nace un hijo, cuyo significado veremos cuando trate al personaje del padre.

Además de esta proyección intercultural del personaje, esta visión de futuro, la abuela tiene raíces interculturales. Su abuelo es un español, comerciante de toros bravos entre los dos países:

la grand-mère paternelle a épousé jadis un maquignon aragonais amateur de la corrida. Un aficionado, qu'on dit par ici. Il est ruiné à cause d'un commerce extravagant: l'achat-vente de taureaux de combat. Tout ce qu'il a laissé comme héritage c'est l'espagnol incompréhensible que nous baragouinons, papa et moi. Lui plus que moi, s'il faut tout dire. (FGP 244-245)

Así lo presenta su madre, comparándolo con el abuelo: *«Exactement pareil que ton grand-père, ma fille. Moi je suis convaincue que dans ce fichu pays près de l'Afrique, tous les types se ressemblent: des faux rejetons. Tous autant qu'ils sont. Des faux culs.»* (FGP 250). El personaje de la abuela tiene raíces interculturales que perviven en ella a través de la lengua, como se ha visto en la cita anterior: habla en español con su padre. Además, esta situación se ve acentuada por la localización en la que viven, cerca de la frontera con España:

Tout petite, son papa lui avait appris à baragouiner cette espèce d'espagnol frontalier, mi-provençal, mi-catalan, nullement castillan, qu'on pratiquait un peu partout dans la région. Ce babil lui fut d'une grande utilité dans sa brève liaison avec grand-père; à la caisse du bistrot, il lui octroyait un statut de polyglotte que tout le monde lui enviait. (FGP 127)

De modo que el currículo genealógico intercultural del personaje se mantiene con su lealtad a la lengua del abuelo. Asimismo, el personaje está abierto a recibir al otro, al exiliado que viene del otro lado de la frontera. Frente a la abuela se encuentra el personaje de la bisabuela, su madre, quien se muestra contraria a la interculturalidad. Un personaje totalmente monocultural a pesar de estar casada con un hijo de español. Esto se ve de manera clara en la siguiente cita. La abuela le ha dicho al abuelo que tiene raíces españolas:

De m'avoir entendue baragouiner en étranger un bout de notre histoire familiale, maman aurait rougi de honte. Elle n'aime causer que de ses propres ancêtres. Des braves gens. Bien sûr. «Respectueux de Notre Mère l'Eglise et de ses saint commandements. » [...] Quant aux ancêtres de papa, ma bonne mère les ignore. Ostensiblement. Quelle idée que celle de se mêler à ces foutus bohémiens, toujours en route d'un endroit à l'autre, toujours le cul entre deux chaises, les fesses entre deux plumars. Dit elle. Des instables, quoi! (FGP 249-250)

Pero, como se ha visto en el desarrollo del análisis del personaje de la abuela, la lealtad que procesa está ligada a la familia de su padre, de modo que adopta un sentido intercultural que la lleva a la relación con el otro. El personaje, de esta manera, crea una relación que está proyectada en el futuro a través del hijo. Un

futuro intercultural que asegura la memoria. Memoria que se ve representada en los nietos: como veremos más adelante, los dos nietos ejercen la labor memorística, de recuperación de la memoria, la nieta con la narración y el nieto con el vídeo que construye para recobrar la memoria del abuelo y de la abuela.

Con el **padre** pasamos a la siguiente generación. No se menciona su nombre en la novela. Este hecho implica, como sucede con el abuelo, que estemos ante un personaje metonímico, representante de su generación. Este personaje se presenta en la novela como el contrapunto a las ideas del abuelo, y por extensión del resto de la familia. En este sentido se entiende el color de los ojos del personajes («l'enfant s'ornait, ô miracle, de deux pupilles bleues» [FGP 143]), dentro de la lógica que Arcos tiene de los ojos azules: la alteridad plena con respecto al abuelo, miembro del país de destino. Un Edipo que, junto a su padre, el abuelo, representan al siglo XX:

Notre siècle, les enfants, était pour beaucoup le siècle de l'espoir, de tous les espoirs. Il a mal tourné, et il est devenu le siècle de la honte. De toutes les hontes. Un véritable échec, notre pauvre siècle. Votre grand-père et votre père en sont la preuve, la conséquence: l'un a cru à l'espoir jusqu'à ce que désillusion s'ensuive; l'autre y a renoncé, et il vit dans la honte. (FGP 58)

Tras la muerte de la abuela, pasa a ser educado por su bisabuela materna, mientras que el abuelo vive en París, trabajando para enviar el dinero necesario al hijo. La influencia de la bisabuela puede ser determinante, aunque no se explicita así en la novela, por su caracterización monocultural. En cualquier caso, el personaje pasa de una idealización del abuelo y de sus ideas revolucionarias a ser ideológicamente lo contrario. De la siguiente manera se presenta al personaje:

Père, enfin. Malgré l'éloignement de ces dernières années, ou chacun de vous campait su ses idées, je pense qu'il t'a aimé. [...] Avec la même passion, souvent immodérée, qu'on aime les symboles. Plus tard, ces chers symboles faisant eau de partout [...], papa s'est séparé de toi (del abuelo), brusquement, t'enviant comme un pestiféré, comme un malade en phase terminale. (FGP 13-14)

El padre compartía con la madre, cuando eran universitarios, una admiración ideológica con respecto al abuelo. De eso se pasa al rechazo reflejado en la cita anterior.

Maman, elle raconte volontiers que, durant leur période d'étudiants à Toulouse, le journaliste en herbe qu'était alors papa évoquait son père avec admiration. Et même avec fierté. Hélas, les amertumes et les échecs aidant, il est venu à le considérer plus tard comme un déchet. Le déchet d'une époque finalement révolue. Pire: un spécimen parfaitement dérisoire d'ibéro-anarchiste dont l'extinction inéluctable apparaissait inscrite en filigrane dans son propre devenir, pour ne pas dire dans celui, incontournable, de l'histoire de cette insaisissable péninsule. (FGP 14)

Se presenta de esta manera un cambio radical en el personaje, pasa de la idealización al rechazo total del abuelo. Si tenemos en cuenta la relación simbólica de los personajes, nos encontramos con el rechazo de una generación a otra, con el rechazo de la lucha llevada a cabo por la generación del abuelo, para postular por una ideología liberal como posibilidad de futuro. Se muestra en muchas ocasiones dentro de la novela la ideología que ostenta el padre. Veamos el ejemplo más significativo para entender hacia qué vertiente ideológica se produce el cambio mencionado. «Le fait est que, par journal de droite interposé, mon cher papa milite corps et âme pour le libéralisme sauvage.» (FGP 17). Se trata pues de una ideología neoliberal auspiciada por su trabajo: es periodista en un periódico de esa ideología, no se menciona cuál. Este cambio ideológico provoca que aparezca como un personaje desleal, ya que es gracias a su propio padre que ha conseguido la formación que le ha llevado a su puesto, gracias al dinero que este envía a la bisabuela para su manutención. Así lo explica la nieta-narradora:

La dévote mère de ma grand-mère la Poitrinaire organisa la spoliation, voire le détournement, de la maigre solde de feu grand-père au profit de l'excellente éducation bourgeoise de mon papa. Et bien que celui-ci soit à présent un véritable apôtre du chacun pour soi, le talent avec lequel il propage ses thèses de bon réac s'est certainement développé à l'aide de la sueur du front de son propre père, l'exilé anarchiste républicain. Vivre pour voir. (FGP 159-160)

Se observa que la deslealtad del padre con respecto al abuelo, la deslealtad generacional, en definitiva, no es compartida por la nieta-narradora. De hecho, el padre aparece apartado del resto de la familia en muchas ocasiones, así se expresa el personaje al respecto de la relación que tienen su mujer y el abuelo: «Mais bien sûr, les enfants: c'est l'Histoire, avec un grand H, qui les unit!, grommelait papa, définitivement relégué dans un coin de la vie ou de la maison.» (FGP 55).

No obstante, el personaje es descrito en la novela bajo otra óptica, bajo la óptica psicoanalítica. Se expresa de manera explícita cómo el padre padece un complejo de Edipo, pues realiza un parricidio simbólico, bajo esa lógica, necesario y completamente loable. En una primera ocasión es su propia hija quien aplica esta explicación psicoanalítica: «Le tuer en lui, comme chez les oedipiens. Car ce noble parricide d'une idéologie "aussi obsolète que dévoyée" n'est plus communiste. Non, non. Ni même un homme de gauche.» (FGP 17). Más tarde, el padre se expone así mismo dentro del vídeo que realiza el nieto para reconciliarse con el abuelo, vídeo donde aparecen los testimonios de las personas que han estado cerca del anarquista español. Es aquí donde el padre explica cómo vive, desde su punto de vista, el parricidio edípico que realiza con él. Resalto algunos fragmentos significativos:

j'ai tué mon père. Non par méchanceté, comme on pourrait le croire; je l'ai tué parce que sa mort était de mon devoir. En effet, pour un fils qui se respecte, tuer le père est un devoir sacré. [...] Quand tu couvais en toi un père dit exemplaire, ses idées te coûtaient cher. Cher en mépris, en déceptions. En honte. Après s'être débarrassé de ce père, de ses idées, tu deviens toi-même, tu t'appartiens, tu te sens libre de vivre ta propre vie, en montant un commerce lucratif avec la foi d'autrui... si misérable soit-elle! (FGP 230-231)

El propio personaje nos ofrece por lo tanto la interpretación de sus acciones. Este parricidio es un parricidio generacional, reflejo, como decía más arriba, del devenir del siglo XX.

Por otro lado, el personaje ostenta un pasado claramente intercultural. Pero, incluso en este caso, el padre rompe con ese origen, es desleal con la interculturalidad hasta el punto de rechazarla. Esto se ve reflejado en el desprecio que muestra con respecto a la relación entre el abuelo y sus dos amigos, relación

completamente intercultural, tanto por el origen de los personajes, como por sus confesiones religiosas:

Papa, lui, déguerpissait. Il ne pouvait encaisser cette connivence inexplicable entre le missionnaire et l'anarcho-machin. "Relation contre nature!", marmonnait-il. Des différentes idéologies et des diverses croyances, il n'avait finalement retenu que leurs rudimentaires abécédaires: L'anar et le coco sont par logique athées; le chrétien, croyant et pratiquant, est anticomunisme par nécessité. (FGP 168)

En resumen, este personaje representa la segunda parte del siglo XX, la que se presenta como origen del neoliberalismo económico, hecho este reflejado en el parricidio simbólico y explícito que se produce en la narración. Por otro lado, estamos ante un personaje que ha dejado de ser leal a la interculturalidad que está en su origen, de manera que se hace completamente perteneciente al país de destino del abuelo y rechaza el intercambio cultural que de este hereda. El personaje representa así a lo que se ha denominado de manera errónea la «segunda generación». La pertenencia se construye aferrada al país de destino, mientras que los nietos buscan las raíces de los abuelos, como se verá más adelante.

La madre refleja sin embargo la mirada supuestamente objetiva de la historia del siglo XX, representada a través de los demás personajes. Historiadora de profesión, se dedica a trabajar sobre la memoria de los personajes que la historia olvida normalmente. Algo así como lo que Unamuno llama la «intrahistoria». Se presenta muy pronto en la novela:

Maman est prof. D'histoire. Les vies *modestement extraordinaires*, comme elle qualifie celle de feu grand-père, sont à la source de ses constantes recherches; elles constituent, pour ainsi dire, leur matière première. C'est pourquoi elle a choisi le personnage de son beau-père comme fil conducteur de ses multiples travaux sur les *migrations idéologiques* de notre vieille Europe. (FGP 3)

Este personaje reconstruye la vida del abuelo y de toda una generación a partir del discurso científico, el de una historiadora. Se centra ese estudio en los exiliados, cuyo símbolo más importante es el abuelo, quien sirve de hilo conductor

para sus trabajos. De modo que nos encontramos con esa mirada objetiva, como sucediera en *Bestiaire* con respecto a Thérèse d'Avila, quien aportaba esa supuesta objetividad al relato. En este caso existe una clara intención científica; pero, aunque no se conocen esos trabajos de la historiadora, sí sabemos que la madre está del lado del abuelo, de quien extrae la información para sus estudios. Como ya hemos visto, ella idealizaba, del mismo modo que el padre, al abuelo cuando era universitaria. En cualquier caso, se muestra en la novela ese afán por conseguir un discurso científico-historiográfico; se pasa el tiempo de los encuentros familiares tomando notas: «Maman souriait en prenant des notes.» (FGP 168). Y se muestra su obsesión por el trabajo y su exhaustividad. La nieta-narradora describe la forma de sonreír de su madre en el entierro:

Je connais mieux que personne au monde cet ineffable sourire de ma chère mère: il n'effleure son visage que lorsqu'elle voit la vie de chaque jour virer à la biographie, et celle-ci «contamier l'histoire», dirait-elle, afin de l'expliquer ou la justifier. La figure éclairée par ce sourire complice, sans cesse présent chez elle, à combien d'entretiens n'aura-t-elle pas soumis feu grand-père, le prenant comme exemple involontaire du devenir du siècle, quels aspects de sa vie retriendrait-elle après sa mort, quelle leçons nous fera-t-elle en retirer? Connaissant son faible pour la fouille exhaustive du vécu personnel et de l'histoire commune, grand-père, lui, se lançait à cœur joie dans la reconstitution (FGP 8-9)

De esta manera, queda claro desde el principio que la madre se mantiene en su postura de recobrar la historia a través del testimonio personal del abuelo, quien, en representación del siglo, se entrega a la tarea de la memoria.

La madre también tiene los ojos azules: «Ses pupilles le prouvent: elles se font soudain liquides et transparentes, comme ces eaux calmens des lacs reflétant à la fois les mystères de leur fond et la pureté du ciel.» (FGP 137). Ya conocemos cómo funciona el azul de los ojos para Gómez-Arcos, pero en este caso, la cita es bastante clara: esos son ojos que representan la profundidad del desconocimiento del otro y la posibilidad del conocimiento a través de la claridad. La madre, con su función de historiadora, está ligada a estas significaciones: en tanto que científica dedicada al

conocimiento del otro en el tiempo y transmisora de esos conocimientos como docente.

No se trata de un personaje intercultural en principio, pero su relación con el hijo del exiliado republicano y su lealtad hacia el pasado intercultural que representa su trabajo, la convierten en un personaje abierto claramente a lo intercultural. De hecho es una investigadora de la interculturalidad, pues refleja en sus estudios la historia de los exiliados.

Asimismo, el personaje forma parte de aquellos que están haciendo posible la memoria de la generación del abuelo. Los nietos, sus hijos, hacen su papel: uno escribe, otro realiza un documental; mientras que la madre utiliza el discurso científico para fijar la memoria. De esta manera, el personaje representa la memoria científica, la memoria que pasa a la cultura científica y consigue conservarse a través de la enseñanza. Del mismo modo que está dedicada a la investigación histórica, represente la lealtad a ese pasado que el padre rechaza, es leal a él y le da voz. En resumen, estamos ante una mirada externa, fuera del conflicto generacional que se ve representado entre el abuelo y el padre; ella está situada en la objetividad, desde ahí se proyecta hacia el futuro a través de sus trabajos, un futuro leal al pasado.

Los nietos forman parte de la última generación de la novela. Estos personajes representan en la novela el futuro, a las nuevas generaciones en relación con el pasado que representa el abuelo: un futuro siempre en relación con ellos. De los dos, **el nieto** está más relacionado con el futuro político. Es a través de él que el personaje del abuelo proyecta sus aspiraciones futuras para el mundo. De modo que este personaje se pone siempre en relación con las ideas de aquel y conecta así el pasado con el presente. La narradora, su hermana, presenta de la siguiente manera al personaje:

Il se prénomme François. Plus franchouillard on meurt! Mais feu grand-père, qui tenait à ses racines andalouses comme à la prune de ses yeux, l'appelait «Curro», petit nom mi-folklorique mi-gitan que l'on donne là-bas aux garçons dont le patron n'est autre que le Saint d'Assise. (FGP 10)

Como se puede comprobar en la cita, el nombre del hermano se resalta por su carácter francés, por la identidad claramente francesa, pero a través del abuelo, que

representa sus raíces interculturales, este personaje se transforma asimismo en un personaje intercultural. De la misma manera, el abuelo contribuye a la interculturalidad de ambos personajes, al hablarles en español: «Grand-père ne nous parlait qu'en espagnol.» (FGP 11). Por otro lado, el trabajo del nieto también contribuye a esta interculturalidad del personaje, pues es un trabajo que le permite viajar y encontrarse con el otro para explicarlo a sus conciudadanos franceses: «Frérot, donc, aujourd'hui grand reporter dans une agence indépendante» (FGP 11). También sucede en el caso de **la nieta**, ya que es una actriz, trabajo que le obliga a la empatía, a ponerse en el lugar del otro para representarlo, como se expresa en la novela:

Je répète une pièce et pars jouer les femmes fatales de ville en ville. [...] Il aimait mon métier, feu grand-père. Ca (*sic.*), j'en suis convaincue. Il le trouvait un tantinet bohémien, quelque peu insolite. « Inusuel et drôle », admettait-il. Mais, au-delà de son côté clinquant, il admirait la profession de comédien pour ce qu'elle a de découverte, d'exigence, de mise à nu — à mort! — de condition humaine. De sacre de l'autre. (FGP 19)

Más adelante, se explicita la interculturalidad de los personajes de la siguiente manera en boca del abuelo refiriéndose a sus dos nietos:

Tels qu'ils sont, ces deux-là ne se feront jamais expulser de nulle part, jamais on leur interdira l'entrée dans un pays, ou dans une bibliothèque, ni le passage d'une seule frontière. Ils sont en règle avec la civilisation, ces gosses, ils puent le Nord. Maître Nord. Notre Seigneur le Nord. Le Nord patron, malgré ça, chère belle-fille, ils porteront mes gènes partout. En contrebande. C'est peut-être ma revanche sur l'Histoire. (FGP 55)

Se pone de relieve en esta cita el contraste entre la vida del abuelo y la de los nietos. El origen intercultural de estos sirve de revancha al abuelo por las dificultades que tuvo para entrar en el norte. Más adelante hablaré del espacio en relación con el norte y el sur para intentar dilucidar estas coordenadas que aparecen de manera continua en la narración. La interculturalidad del nieto se resalta muy pronto en la novela a través de la identidad doble referida a su nombre —François y Curro—. En el caso de los dos nietos se presenta la interculturalidad a través de diferentes

elementos identitarios: su presumible bilingüismo, en un caso la labor como reportero que viaja por el mundo y en otro a través una suerte de habitar al otro como actriz, y, en última instancia, a través de esta última explicitud del origen, en la que nos encontramos con una proyección de la interculturalidad hacia el tiempo y el espacio, es decir, se relaciona la interculturalidad con el pasado vivido por el abuelo y con los espacios donde este ha vivido.

Estos personajes también tienen los ojos azules —alteridad, conocimiento, vacío que puede ser llenado—. Habla la nieta-narradora:

Maman disait que pour, s'en convaincre, il suffisait d'observer le regard ébloui que notre papi posait sur nous, deux remuantes têtes blondes aux pupilles bleues (la blondeur des cheveux de notre mère et la bleutée de ses grands yeux), nous la chair de sa chair, métamorphosée « avec tant de succès et tant de grâce » par les imprévisibles lois de la génétique. (FGP 54)

Se observa de nuevo en esta cita el contraste continuo entre el pasado y el presente, entre el abuelo y los nietos, pasando por los hijos. Es evidente que aquí se está resaltando la parte francesa de los nietos, una herencia que se refleja en el físico, en esos ojos azules y el rubio del pelo —rasgos que representan la alteridad con respecto al abuelo—. La interculturalidad de estos personajes no se puede observar en sus rasgos físicos, es por ello que el abuelo se expresa como se ha visto en la cita anterior, párrafo que sigue a este. Es importante resaltar el contraste entre estos personajes y los trillizos de *Bestiaire*. En el caso de aquella novela, el autor reflejaba con esos trillizos el afán de extrema monoculturalidad de unos seres que no lo eran en origen, aunque su aspecto, como pasa en este caso, no lo delatase. Aquí, el autor utiliza la misma figura, representación del futuro, para presentar a una generación de futuro leal con la interculturalidad de su origen. De modo que se produce una evolución en los personajes gomezarquianos: una evolución hacia la interculturalidad a pesar del aspecto monocultural de los jóvenes.

Ya hemos visto, en el apartado sobre la narradora, que la nieta está totalmente unida al abuelo, llegando incluso a confundirse sus voces («Mots de grand-père. Mes propres mots.» [FGP 27]); también vemos en este personaje la intención de encontrarse con el pasado intercultural, para lo que realiza diferentes viajes a Enix: «J'y suis allée à deux ou trois reprises, accompagnant grand-père ou alors seule après

mon bac, en pèlerinage. Question de renouer avec le mystérieux berceau d'une patrie de mes ancêtres, et de m'y ressourcer.» (FGP 31). En el caso del nieto, esta unión se produce de la misma manera. Después del desencuentro que se produce entre este y el abuelo, se propone realizar una película para fijar la memoria de lo vivido por el abuelo. Eso lo obliga a viajar al pueblo de origen, a investigar sobre sus raíces interculturales, de modo que se produce una unión entre ambos. Por otro lado, nos encontramos con una ideología más o menos afín a la del abuelo, muy alejada del padre. En la siguiente cita se refleja la unión entre él y el abuelo y su tendencia ideológica:

Faut dire que fréro, malgré sa gouaille, a toujours adoré notre grand-père. Et même vénéré. Il se dit de gauche, fréro. Assurément. Mais pas au point de reprendre le flambeau du vieil intansigeant. Disons plutôt un jeune de progrès, comme le veut la formule. Moi, j'ajouterais le terme *modéré*. Oui, un jeune modéré, féru d'écologie, de solidarité à buts non lucratifs. De nos jours, ça court les rues. Par troupes. (FGP 43)

Asimismo, los dos nietos son los portadores del pasado, los conservadores de la memoria, de modo que el pasado se proyecta en el futuro a través de esa memoria. Los dos realizan su labor de fijar la memoria. En el caso de la nieta-narradora, ya se ha visto que es quien pone por escrito la memoria de sus abuelos —se trata de la propia narración, incluso habla de la posibilidad de una novela: «Tes souvenirs valaient une mise en scène, ta vie un roman» (FGP 198)—, se transforma en portavoz del abuelo: «— Moi je ne suis qu'une comédienne, grand-père. Je dis les sentiments, je ne dis pas les opinions. Un jour, je transmettrai les tiens. C'est promis.» (FGP 82); y de la abuela:

je vais me faire le porte-parole posthume de quelqu'un qui t'a beaucoup aimé. Quelqu'un qui est à l'origine de l'existence même de fréro et moi. Quelqu'un qui s'est éteint avant que nous on ait la chance de la connaître, et sans doute de l'aimer. Je parle de ton épouse. Feue ton épouse, la Poitrinaire. (FGP 240)

De nuevo en esta cita se refleja la relación entre la generación de los abuelos y la de los nietos, de manera que se pone de relieve el sentido memorístico que

comporta la narración. De hecho, es la nieta-narradora quien se siente portadora de la memoria cuando habla de la vida que le contaba su abuelo: «un vécu singulier, que je garderai dans mon esprit aussi longtemps que je vivrai. A ta place. Intact.» (FGP 28). Por otra parte, en el caso del nieto, la labor memorística se centra en documentos audiovisuales. Al principio de la novela, en el entierro del abuelo, el nieto está filmándolo todo: «Sa caméra de vidéo aux mains, il filme sans la moindre retenue (pour ses archives, dit-il) l'enterrement de notre cher *papi*» (FGP 11). Más tarde se expone la realización del documental sobre el abuelo:

Frérot a pris la décision de le dédommager en lui rendant une sorte d'hommage du coeur — ou, peut-être, politique —, qu'il ne considérerait nullement comme un hommage posthume mais qui, hélas, en avait l'air: à l'aide de rares documents qui existaient sur lui et de l'ensemble des souvenirs de la famille et des amis, il concocta un reportage vidéo retraçant l'existence de notre aïeul. Ce reportage, frérot comptait l'intituler: «Les anonymes du siècle.» Ou plutôt: «L'anonyme croisée des anonymes.» Ou, peut-être: «L'anonymat: une lutte escamotée!» Etc. (FGP 221)

Esta relación con la memoria de los nietos tiene una proyección futura en la figura del nieto. El nieto representa el futuro, la generación futura en la que el pasado pone su esperanza y en la que confía, con un punto de idealización que se ve derrotado por el reportaje donde el nieto hace una recreación. Esta decepción para con el futuro se ve paliada por la actitud del nieto durante el tiempo en que el abuelo no le dirige la palabra. El chico va a visitarle todos los días, le cuenta su vida. Además, esa reconciliación ideológica se ve representada por el vídeo de homenaje al abuelo. De hecho, este muere agarrando la mano de su nieto confirmando así su esperanza en el futuro que representa. En la siguiente cita se muestra el significado que tiene el nieto y la decepción del abuelo; como siempre, en realidad se muestra la relación entre la generación pasada y la presente, dueña del futuro.

Ton p'tit chéri de fistonnet t'a déçu comme *nouvelle génération*, ou comme *jeunesse d'aujourd'hui*, continuatrice et légataire d'une oeuvre inachevée. [...] cet athlète de l'espoir appelé à prendre le flambeau quasi éteint de tes nobles idées n'était pas pour toi le fils de ton propre fils mais un représentant fiable de l'actuelle jeunesse, prête, comme la jeunesse de jadis, à faire tout basculer dans

ce vieux monde, à le changer de fond en comble, pour que l'on puisse enfin bâtir sur ses ruines un monde nouveau. Un monde où tes idées —vieilles mais généreuses, comme toi-même — puissent avoir cours. Et voici que ce jeune, ton petit-fils, se montrait à toi sous son jour le plus sombre, le plus abject: celui de l'individualisme à outrance, aussi tricheur que manipulateur, dont le seul souci serait sa propre image, ses propres intérêts. [...] A travers sa personne et son comportement, tu découvrais soudain une nouvelle jeunesse allègrement prédatrice, jusqu'alors inconnue, mais qui prouvait l'inconcevable: ta vie de lutte et de misère, ainsi que celle de tant de tes semblables, n'auraient été que du gâchis, du gaspillage, une perte de temps injustifiable. Le passé t'avait vaincu, ton fils t'avait trahi. Pour compléter la débâcle, ce petit-fils que tu définissais comme *le futur* te transformait en souvenir insignifiant, en accessoire de ta propre vie. T'enerrait, enterrant avec toi ton univers. (FGP 213-214)

La relación generacional se ve representada más adelante: «Bien que cela semblât fort difficile à croire il (el abuelo) avait transformé en raison de vivre ses différents idéologiques avec son petit-fils, et, à travers celui-ci, avec la jeunesse en général et celle d'aujourd'hui en particulier.» (FGP 220).

En resumen, estos dos personajes, en representación del futuro, son portadores de la memoria de la generación de los abuelos. Del mismo modo que el padre necesita «matar» al abuelo, su padre, los nietos se aproximan a las posturas de la generación anterior a la de sus padres, produciéndose, con respecto al padre, otro «parricidio». Pero ese futuro ya no es una continuación de la lucha llevada a cabo por los abuelos; no se trata de una continuación de la ideología de los abuelos para conseguir sus fines. Así se expresa el abuelo con respecto al nieto cuando se acerca a la muerte: «il n'est plus mon espoir. Je n'y peux rien.» (FGP 238). De manera que estamos ante un futuro abierto. Por otra parte, ese futuro al que representan está marcado por la interculturalidad de los personajes y por la lealtad a esa memoria intercultural, por lo que el pasado y el futuro se unen en ellos con la interculturalidad como marca de identidad.

6.1.3. Tiempo de memoria¹⁵⁰

El tiempo tiene un valor sumamente significativo en *Feu grand-père*, pues la memoria es uno de los temas centrales de la narración. Ya desde el título se puede observar que el objeto de la novela está en pasado, que lo más relevante está muerto. Sin embargo, la narración parte del presente, se narra en presente, de modo que el presente narrativo y el tiempo narrado en principio coinciden; así empieza la novela: «En ce jour de juillet 95, quarante-huit heures après sa mort, nous enterrons grand-père. Feu grand-père, comme nous devons l'appeler dorénavant.» (FGP 1). La novela comienza con la narración en presente y especificando la fecha exacta en que ocurren los hechos narrados. La precisión temporal que se pretende en la novela no es siempre correcta, en algunas ocasiones aparecen incoherencias temporales debidas, bajo mi punto de vista, a la falta de una corrección previa a la edición. La incoherencia que salta a la vista es la que se produce durante el viaje que realiza la nieta y el abuelo a Enix. La salida se produce en las últimas semanas de enero y cuando están en Almería se habla de la canícula, del verano. El abuelo anuncia el viaje el día de su cumpleaños:

Un quinze janvier, gris et pluvieux comme seule Paris peut nous offrir. [...] Soudain, au beau milieu d'un toast à sa santé, feu grand-père a lancé: — Je vous annonce que je pars pour l'Espagne. [...] Bon, je voudrais également que l'un de vous vienne avec moi. Et j'ai choisi ma petite-fille. [...] Et on est parti une semaine plus tard. (GFP 62-64)

Y más tarde, ya en el viaje: «Ce lourd après-midi d'été, là-bas au Sud — assez semblable à celui, funéraire, que nous vivons aujourd'hui pendant l'inhumation de feu grand-père —, la place du village était déserte.» (FGP 86). Se establece una relación entre la tierra de origen del escritor y el verano, probablemente por tratarse de la estación más característica del sur, donde el calor y la sequía condicionan el paisaje. En el caso de que no se tratase de un error, estaríamos ante la necesidad de mostrar ese territorio originario calcinado por el sol, en contraste con la humedad del norte, mucho más productiva, mucho más fértil. Más adelante veremos esta contraposición continua que se efectúa en la novela con respecto al norte y al sur. También es importante tener en cuenta que es en el estío cuando Arcos suele visitar

¹⁵⁰ El esquema del tiempo de la novela se encuentra en el Anexo 8.2.4.b.

España, por lo que puede que esta relación de la tierra de origen y el verano aparezca de manera automática en las páginas del autor de Almería.

Aclarada la incoherencia temporal, veamos cómo funcionan las coordenadas temporales que aparecen en la novela inédita de Arcos. Como ya adelantaba, el presente narrativo parte del presente narrado, en el momento en que se produce el entierro del abuelo. El presente narrativo y narrado tienen la duración del entierro y un poco más de tiempo, cuando todos se han marchado y la narradora lee el diario de la abuela. Esto se ve al final de la novela, antes de la lectura del diario:

Je crois que j'ai l'obligation de te le lire (el diario de la abuela), ce touchant témoignage, et que tu as le devoir de l'écouter. C'est pour cela que suis restée ici, seule, près de ta tombe. Et je ne partirais que lorsque cet appel venu du fond du passé t'aura atteint. (FGP 242)

Es desde ese presente narrativo desde el que parten las proyecciones temporales hacia las coordenadas de pasado y futuro. Esta es una novela sobre la memoria, por lo tanto se producen una serie de analepsis que recorren el siglo XX, sobre todo en España y en Francia, a través de las vivencias de sus personajes. De manera que nos encontramos con referencias temporales relacionadas con momentos claves del devenir histórico del siglo. Ya se ha visto el recorrido vital del abuelo, el de los padres y el de los nietos; es a través de ellos, de las tres generaciones, que se establecen las relaciones temporales en la novela que recorren el siglo. Se opera en la novela una red temporal compleja que voy a sintetizar con los referentes más relevantes, de manera que se pueda entender cómo funciona el tiempo en la narración, un tiempo de memoria, y que sirva para la interpretación intercultural que este trabajo pretende.

En cuanto al **presente**, se nos presenta de manera exacta y explícita en la primera línea de la novela: «En ce jour de juillet 95» (FGP 1). Esto es sumamente significativo, teniendo en cuenta que en las novelas de Arcos el tiempo adquiere una gran relevancia, como se ha podido comprobar en el análisis de las novelas anteriores. Este afán por situar de manera precisa el tiempo no solo se produce con respecto al presente narrativo, ya que el autor da muchos datos que sitúan los hechos narrados en todo momento. Iremos viendo cómo se precisan esos datos en cada una

de las coordenadas temporales analizadas. Sin embargo, es importante resaltar ya que la precisión temporal que aparece en toda la novela responde a la necesidad de relacionar los hechos narrados con la historia del siglo XX. Ya hemos visto el significado del abuelo en este sentido, nacido a principios de siglo y muerto en 1995, cuando el siglo está a punto de acabar. De hecho, este fin se explicita en la novela: «Et d'ici quelques années, nous nous disposerons allègrement à enterrer le siècle» (FGP 46). Nos encontramos con otras referencias al presente que muestran el estado de cosas en ese momento. Por ejemplo se habla de los invernaderos de Almería:

la culture des légumes sous serre, deux, trois récoltes par an, la plus avancée et productive de toutes celles qu'on pratique aujourd'hui, avec des résultats époustouflants: des indigents quasiment africains passés, en peu de temps, à jouir de la rente per capita la plus élevée de Notre Sainte-Europe. Oui, grand-père, tes propres payses! (FGP 222-223)

La novela pretende ser memoria de todo el siglo, siempre a través de la experiencia de sus personajes. Por otra parte, el presente narrativo se hace eterno, se paraliza, en una suerte de contradicción entre la durabilidad del tiempo y su paso real: «Le temps, ici, se feint inexistant, se montre mort. La feuille ne tombe pas, l'oiseau ne vole plus» (FGP 22). El presente narrativo y narrado se transforma así en un tiempo alargado por la narración del pasado que se efectúa en ese mismo momento. El presente se detiene para eliminar la contradicción que supone la narración que contiene la novela en un tiempo tan restringido como es el de un entierro y poco más. Se observa así un tiempo de la narración sin demasiada relevancia: el tiempo más importante de la novela es el pasado, como no puede ser de otro modo, estamos ante una novela sobre la memoria.

El **pasado** se muestra más complejo, pues, aun tratándose del mismo siglo XX, es el tiempo de la memoria. Las analepsis se efectúan a través de los recuerdos de los diferentes personajes —todos filtrados por el punto de vista de la nieta-narradora, por supuesto, quien lleva a cabo el acto de recuperación de la memoria—. Esto hace que se proporcionen pasados de las tres generaciones que aparecen en la narración y comportan el siglo. Creo que la mejor manera de analizar el pasado en la novela es organizándolo en estas tres generaciones: generación de los abuelos,

generación de los padres y generación de los nietos, ya que, como se ha visto, la narración se desarrolla en torno a las relaciones intergeneracionales de sus personajes. **La generación de los abuelos** es la más relevante, ya que es la historia del abuelo el centro de la novela. Es a través de este personajes, y los de su generación, que se muestra la historia de Europa de la primera mitad del siglo. Se hace referencia a la Primera Guerra Mundial¹⁵¹ en relación con el nacimiento del personaje, aunque este no la haya vivido, de manera que, dentro de las coordenadas temporales de la novela, ese evento histórico indica el inicio del siglo XX. Por otro lado, la novela refleja de manera más concreta la historia vivida por esta generación en los dos países donde vive el abuelo. De España podemos destacar ciertos datos históricos, pues resultan inabarcables todas las referencias expuestas en la novela, ya que, como digo, es la vida del personaje (español y francés) que representa a todo el siglo. Por ejemplo, conocemos la forma de vida del abuelo a través del recuerdo de lo que contaba a sus nietos: vida de miseria y duro trabajo en el pueblo natal (pp. 31-32). También cuenta el abuelo una de las acciones que efectuaban los anarquistas durante el conflicto civil: «nous les anarchistes! On a brûlé des centaines d'églises et de couvents, avec leurs Bibles et leurs cafards dedans!» (FGP 117). Se muestra, del mismo modo, una parte de la historia más antigua —el personaje de la abuela tiene orígenes españoles— cuando existía una interrelación importante entre Francia y España: «D'origine catalane, ce fermier-limonardier était issu d'une famille d'immigrés libéraux installée en France depuis belle lurette, aux bons vieux temps des guerres napoléoniennes» (FGP 125). Aquí se muestra pues un momento común de la historia de España y de Francia. Una página después habla del exilio republicano a través de la mirada de los franceses. Los padres de la abuela tienen la posada cerca del campo donde está internado el abuelo:

le camp d'internement tout près de leur buvette, lorsqu'il rouvrit ses portes pour recueillir, entre autres, les hordes de fuyards républicains après la guerre d'Espagne. C'est comme cela qu'on appelait ces braves gens dont feu grand-père faisait partie: des fuyard républicains. Et d'une certaine façon, ils portaient proprement ce sobriquet, au demeurant infamant, car ils fuyaient un rêve libertaire cauchemardesque, une utopie mort-née, à jamais maculée par

¹⁵¹ Con la imprecisión en la fecha de nacimiento del abuelo se muestra también cómo era España a principios de siglo, un país no demasiado civilizado: «dans son temps et chez lui, le registre d'état civil ne se montrait pas aussi tatillon que ces institutions le sont aujourd'hui.» (FGP 28).

l'histoire réelle. (Ici, je ne me fais l'écho que de deux opinions intéressées, bien que contradictoires: celle de papa et celle de mama, respectivement.) (FGP 126)

Aquí se ve claramente que la historia aparece interpretada, el pasado se ve reflejado a través de las opiniones de la generación de los padres, pero se trata de la vida de los abuelos, de la generación de españoles que huían del bando rebelde. A través del abuelo se relata también cómo era la vida en España antes y durante la Guerra Civil en muchos otros momentos de la novela, como ya se ha visto, pero lo vemos de manera más explícita y desarrollada en el momento en que se narra la infancia del personaje en su pueblo (pp. 53-109); se resalta la pobreza y la necesidad de emigrar de las gentes del país natal del abuelo. Veamos algunos ejemplos de ese pasado contado. En primer lugar quiero resaltar la manera en que se expone el hecho de la emigración española:

Pour qu'on se rende compte que cet *oultre-mer* tant répété qu'étaient les péninsulaires modestes l'Afrique et l'Amérique ne signifiait uniquement un compréhensible rêve d'évasion mais aussi et surtout un ancestral besoin de liberté. Une fuite en avant, une porte d'issue vers d'autres manières de vivre, plus dignes, prometteuses. L'armée et les phosphates pour l'Afrique, voire le Sahara et ses poste avancés, ensevelis ou presque par le sable, l'agriculture et l'élevage pour l'Amérique, dont on disait qu'une *hacienda* de proportions moyennes était plus vaste qu'une province espagnole. (FGP 69-70)

Malheureusement, de cette période-là il ne restait plus personne au village. Morts à la guerre. Ou dans la paix. (Fusillés ou début de l'après-guerre, voulaient-ils dire.) ou partis en exil. Le reste, émigrés en Catalogne ou en Europe (la France, la Belgique, l'Allemagne), certains (les plus chanceux!) en Amérique (FGP 89)

En estas citas se refleja la historicidad que encierra el relato. Se intenta dar explicación a los hechos pasados, hechos sucedidos en España antes del exilio forzado por cuestiones políticas a partir del 36, del que participó el abuelo, en la primera cita, y durante o tras la guerra en la segunda. A través de estas explicaciones podemos entender aún mejor el hecho migratorio que se produce en cualquier circunstancia: una huida hacia delante en busca de otra manera de vivir, de libertad.

En cierto modo son las mismas razones que llevaron a Arcos a dejar su país de origen. También podemos encontrar muchos ejemplos en que la novela se retrotrae hasta la Guerra Civil española, que, como sucediera en la primera novela francófona del autor de Almería, se convierte en un eje temporal imprescindible, ya que es a partir de ese hecho histórico que se produce el exilio del abuelo y su posterior recorrido intercultural que le lleva a engendrar una familia intercultural. La generación del abuelo está marcada por las guerras: la española y la segunda europea. Así narra el abuelo el comienzo de la guerra española:

Je n'avais que vingt¹⁵² ans quand la guerre civile a éclaté. Tous mes frères sont partis au front. Peu après je me suis fait enrôler volontaire chez les miliciens¹⁵³. Au début, comme beaucoup d'autres jeunes, j'assurais la liaison entre les différents groupes de partisans, qui ne se trouvaient pas, nécessairement, aux ordres d'un commandement supérieur émanant de l'Armée républicaine (FGP 71)

En cuanto a la historia de Francia, la novela se centra en los momentos que tienen que ver con los exiliados españoles, la Resistencia y la II Guerra Mundial y la inmigración. Veamos algunos ejemplos de ese tiempo evocado por la generación de los abuelos. El encuentro entre el abuelo y M. Dajch se produce en los campos de trabajo franceses:

s'étaient connus en tant que prisonniers dans un camp de travail pudiquement nommé *d'internement*. Cette rencontre ayant lieu en France, et plus précisément dans le Midi, [...] ils étaient simplement et bêtement un anarcho-machin ibère fuyant les geôles franquistes — si ce n'était l'exécution sommaire au point du jour, dans une quelconque cour de prison — et un anonyme juif franco-polonais en route pour l'enfer des chambres à gaz. (FGP 112)

Se refleja en esta cita la historia de Francia, pero junto a ella se exponen las conexiones históricas que se producen en Europa en ese momento de la historia: huidos de España se unen con judíos de camino a los campos de exterminio nazis

¹⁵² En el manuscrito que manejo aparece el número «quinze» tachado y sobre la línea el número «vingt» escrito a mano. Si el abuelo nace en torno a 1914, en 1936 tendría en torno a veinte años.

¹⁵³ Aquí aparece tachada la siguiente oración: «J'avais à peine seize ans».

gracias a los colaboracionistas franceses. Es de esta manera cómo se refleja la historia del siglo en la novela. En la siguiente cita vemos cómo un hecho histórico general se une a la situación particular de los personajes de la novela:

Pour cause de guerre, d'occupation et collaboration, mais encore de déportation et résistance, la France de cette époque-là manquait de bras. Usines, entreprises, exploitations agricoles et même petit commerce demandaient de la main d'oeuvre. A tour de rôle. Bon nombre de camps d'internement en fournissaient. Grand-père et p'tit juif furent donc préposés hommes à tout faire, le premier chez un fermier-limonadier, le second dans une bonneterie, tous deux dans la région de Perpignan. (FGP 124-125)

En otros momentos de la novela se habla del maquis. Resalto un momento en que se habla del carácter internacional del movimiento de resistencia. La narradora comenta emocionada la extraordinaria forma en que personajes de la época dan su testimonio para el vídeo que confecciona el nieto.

Le même phénomène se produisait avec l'ensemble des personnes venues de tous les horizons, des perdants rescapés de toutes les guerres qui avaient fait avec nous la résistance contre l'ennemi commun, l'habituel prédateur de notre vieille Europe: le totalitarisme de tout bord. (FGP 224)

También podemos encontrar referencias al hecho migratorio en tierras de Francia, como parte de la constitución histórica del país en voz de la abuela: «*Ici, les gens affluent d'un peu partout: l'Espagne, l'Italie, la Grèce ou le Maghreb, et ils n'ont d'autre bien que leur travail.*» (FGP 253). El pasado en que vive la generación de los abuelos no está solo marcado por la guerra, como se puede observar también está marcado por la relación entre personas de diferentes nacionalidades, lenguas y religiones, de diferentes procedencias culturales, aunque todos son parte de Europa. La fijación de la interculturalidad en el ámbito europeo ya estaba presente en la última novela publicada de Arcos, en *L'ange de chair*: recuérdese que es a través de las raíces culturales europeas que se establece el proyecto intercultural de aquella novela, de modo que Arcos está contruyendo con su narrativa una memoria paneuropea.

El tiempo pasado que se refleja en la novela a través de la generación de los abuelos no es un tiempo histórico en el sentido científico de la palabra. En la propia novela ese tiempo pasado aparece explicitado en el sentido de tiempo idealizado. De hecho esto se produce muy pronto en la narración, con lo que se está especificando el verdadero significado del tiempo en la novela, un sentido metonímico:

Je l'avoue, grand-père: tes souvenirs, tes histoires et même tes anecdotes — que je buvais jusqu'à l'ivresse, comme des légendes du temps jadis —, se révélaient plus compréhensibles pour moi, adolescente en herbe, que tes soliloques d'utopiste déchu. Ce qui m'a fait idéaliser ta rude enfance de miséreux du siècle, jusqu'à la transformer en épopée d'homme du commun, en négatif de conte de fées. Oui, un conte de fées contre nature. Comme un péché mortel. (FGP 27).

La narración del pasado, la transmisión de la memoria, como se ha visto, se efectúa a través de la voz de la nieta-narradora, quien en esta cita reconoce la idealización que se opera en ella con respecto a la historia de su abuelo.

Por otra parte, el pasado del abuelo aparece, en el momento del viaje a Enix, para el propio abuelo, como un tiempo completamente acabado. La función de este viaje es la de «enterrar» el pasado, acabar con el recuerdo para seguir viviendo, para asimilarse a la tierra que le ha acogido durante todo el exilio. De alguna manera ese pasado aparece como un lastre de lealtad del personaje que no le deja pertenecer al país donde ha vivido la mayor parte de su vida¹⁵⁴. Veamos el ejemplo más significativo y explícito de cómo se expresa en la novela esa necesidad de dejar atrás el pasado para siempre.

Au fur et à mesure qu'on avançait sur cette étrange route des retrouvailles, j'avais le sentiment que feu grand-père s'employait, obstinément, à creuser une tombe pour son passé, et que bientôt il l'y enterrerait. Sans fleurs ni couronnes comme on se doit de faire avec les morts qui nous déçoivent ou ne nous

¹⁵⁴ Recuerdese estas dos citas que reflejan el paso a la integración del personaje tras dejar el pasado atrás: «Je le sentais prêt à adopter, de façon définitive, le pays qui l'avait accueilli pendant un demi siècle, où il avait semé la graine de sa famille mais où il ne s'était jamais senti intégré» (FGP 100). Y en la vuelta del viaje a Enix: «notre vrai foyer: la France. Il m'a regardée. En silence. Sans me gratifier, cette fois-ci, de la vieille formule dont il était si coutumier: "la France: mon pays d'emprunt.» (FGP 108).

concernent plus. Dans ce bled perdu, dans cette aride contrée envahie par la pierraille, il ne restait plus rien de lui, plus rien de cet être mythique que sa mémoire avait entretenu, et sauvegardé. Autant le transformer, ce bled perdu, en cimetière de la dernière chance, y ensevelissant toute ombre de souvenir. Ou, mieux encore, ma mémoire elle-même. Corps et âme. (FGP 90)

Aparece de manera clara en la cita el sentido que tiene el pasado guardado en la memoria durante tanto tiempo, un pasado que pasa a ser mítico, que ya no corresponde con la realidad y que aparece muerto en el lugar donde se produjo. El personaje se prepara en el viaje para deshacerse de su pasado. De esta manera el pasado de la generación de los abuelos —especialmente en el abuelo, en quien se centra el argumento— aparece como un tiempo mítico que funciona como lastre para la integración en el país de destino. Bajo mi punto de vista, «el entierro» del pasado no está relacionado con el olvido, ni mucho menos, pues la memoria, y la necesidad de su conservación, es uno de los motivos centrales de la novela. Se trata más bien de dejar las lealtades pasadas atrás para pertenecer al país de acogida, para realizar una renovación de la pertenencia que lleva al exiliado a vivir en el presente y no lastrado por el pasado, un pasado relacionado con un lugar determinado. De hecho, es a través del legado memorístico que se ofrece a la generación de los nietos cómo se produce esa superación del pasado para que sea proyectado en el futuro.

Con respecto a **la generación de los padres**, el pasado no tiene tanto calado como el que tiene que ver con los abuelos, aunque debemos tener en cuenta que forma parte de la segunda mitad del siglo que se ve representado en la narración. El pasado de esta generación se centra en el momento en que los padres van a la universidad y cuando se producen los sucesos del 68, que, como se ha visto en el análisis de *Bestiaire*, forma parte de uno de los pilares identitarios de la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XX. La pareja de los padres se une gracias al abuelo, gracias a la generación del exiliado, de manera que existe una conexión directa entre las dos generaciones; incluso en el plano ideológico, ese pasado de los padres está conectado con la generación anterior. Esto cambia más adelante, como ya se ha visto, con respecto al padre.

Pourtant l'histoire presque exemplaire de feu grand-père, ainsi controversée quelques années plus tard, avait contribué à les unir *indissolublement* lorsqu'ils

étaient jeunes étudiants, à l'Université de Toulouse, l'un enfant d'exilé l'autre fille d'avocat; elle se trouvait à l'origine même de leur attachement, de leur amour, en était la cause et la raison. Beau couple d'adolescents tout feu tout flamme, militant aux jeunesses communistes vingt-quatre heures par journée [...], ils décortiquaient la biographie du vieux grogon avec la minutie que les croyants déchiffrent la vie de Saints, et vu que les temps n'en permettaient nullement l'émulation, ils en faisaient doctrine pour leurs meeting, leurs réunion de cellule et leurs sorties en ville, toujours entre camarades. (FGP 15)

De esta manera podemos ver que el pasado de los padres sigue viendo a la generación anterior de manera idealizada, quiere emularla, pero el momento histórico ya no es el mismo. El padre se siente en ese pasado «l'héritier indiscutable d'un hier et d'un ailleurs glorieux.» (FGP 16). Pero Mayo del 68 va a cambiar al personaje, como sucedía en *Bestiaire*, los sucesos del 68 son un eje temporal imprescindible para entender la novela —y a la postre, el siglo XX—. Es en ese momento que el padre cambia, se transforma, pasa del comunismo al neoliberalismo. De este modo, en cuanto a la representación metonímica que se opera en toda la novela, la mitad de siglo produce un desencanto político que lleva a toda una generación a abrazar el neoliberalismo apartándose del legado ideológico de la generación del abuelo.

quand l'échec, pour lui retentissant, de Mai 68 entacha à jamais son innocence, interrompit sa militance et ébranla sa foi. Résultat: frerot et moi avons été engendrés par une nouvelle espèce de convers dit *le néo-libéral*. Hélas, nous risquons de porter cet horrible stigmat notre vie durant. Du moins, je le crains. (FGP 16)

El cambio que se produce en el padre con los sucesos de la primavera de París es totalmente rechazado por la generación posterior, como se puede observar en la cita, así se confirma la idea de que se produce una suerte de parricidio también con respecto al padre de los nietos, parricidio que está en la lógica narrativa de la novela, como ya se ha visto de manera sobrada. La nieta-narradora se identifica con el momento que su padre idealizaba el pasado del abuelo, tiempo este del padre que ella califica como «temps béni, mais disparu à tout jamais» (FGP 17).

El tiempo de los padres es también ocupado por la generación anterior en los momentos de lucha: el abuelo y sus amigos llaman a Mayo del 68 «la Grande Date,

disaient-ils, comme on dit la Grande Guerre» (FGP 234). Ahí se produce la unión de los dos pasado, aunque con el resultado de separación que mencionaba antes. Ese resultado está en consonancia con la representación de Mayo del 68 que aparece en *Bestiaire*. La revolución del mayo francés acaba convirtiéndose en un fracaso para la generación que la protagonizó, esto se ve en la anterior novela de Arcos a través del personaje de Denise.

Además de Mayo del 68, se refleja otra fecha importante para esta generación, otro momento histórico que ahonda en la muerte del idealismo sustentado por la generación de los abuelos. Se trata del entierro del histórico dirigente comunista francés Jacques Duclos (1896-1975), donde se refleja, al mismo tiempo, la pertenencia española de los personajes:

Le décédé était Duclos, elle, la légendaire Pasionaria, arrivée directement de Moscou pour assister aux funérailles du dirigeant communiste. L'accompagnait le drapeau républicain espagnol, rouge jaune violet, porté par un groupe de militants en exil. [...] (Habla la madre) — Une journée historique pour beaucoup d'entre nous, triste pour les autres, aux portes du cimetière du Père Lachaise. Un long après-midi solennel, pendant lequel on dirait que tout vient à s'éteindre, victime d'une même mort: les êtres encore vivants et leurs symboles, égarés sans remède dans un monde amère et mécréant comme le visage de votre triste père, sans espoir ni lumière comme le regard de votre grand-père. Un monde vide à jamais. Ainsi finissent toujours les rêves des humains: dégradés par la misère des vaincus, piétinés par le cynisme des vainqueurs. (FGP 236-237)

En cuanto a **la generación de los nietos**, en el universo narrativo, está marcada por los recuerdos junto al abuelo. El pasado que se evoca en la novela tiene como punto de referencia la relación con el abuelo, más que con hechos históricos concretos, como sucede con las otras generaciones. Sin embargo, sí existe un momento histórico que marca a esta generación, se trata de la caída del muro de Berlín. Este momento del pasado de la generación de los nietos marcará el final del siglo XX. Este momento se ve reflejado por los reportajes del nieto:

En ce temps là, frerot partait de plus en plus souvent en reportage, le monde changeait à marches forcées. Surtout à l'Est. Les médias devenaient friands

d'information, voire de nouvelles plutôt catastrophiques. Surtout de l'Est. L'échec du socialisme, que l'on disait mondial, universel, irréversible, définitif etc., sur cieux et terre, se transformait en sujet obligé de tout première page, en scoop incessant et persistant. (FGP 219)

El fin del socialismo en Europa produce un cambio en el siglo que se ve representado en la novela, por un lado, a través de la manipulación que realiza el nieto en su vídeo para enfatizar la degradación de los países soviéticos, y por otro, por la muerte de los ideales que se produce en el abuelo a partir de esa fecha, como si del final del siglo se tratase. Se presenta pues, el pasado de los nietos marcado por esta fecha que anuncia el fin de una era, el fin de un siglo que se había guiado por las coordenadas que ya se vislumbraban en la guerra de España, es decir, el enfrentamiento entre el comunismo y el liberalismo. Veamos cómo se especifica la fecha en la novela y cómo se relaciona con el declive del abuelo, representante del siglo XX:

C'est pourquoi ces dernières années nous avons vécu dans un absurde total. Depuis quatre-vingt neuf, exactement. Ou, ce qui revient au même, depuis la chute du mur de Berlin, que tu as suivie à la télévision, comme nous tous d'ailleurs. (FGP 238)

Con respecto al **futuro**, nos encontramos con una visión pesimista al principio de la novela muy pronto aparece un futuro de muerte para los personajes de la generación del abuelo. En cuanto a Père Paul leemos: «Cet homme de Dieu se trouve désormais si loin d'ici, si loin de nous, qu'on le croirait définitivement sous terre. Sous terre avec grand-père.» (FGP 5). En cuanto a M. Dajch:

Que la mort, malgré ses oublis délibérés, montre brusquement son nez. Peut-être pour le prévenir que la chasse est désormais ouverte. Que, pour lui aussi, la date du départ approche. Et que son propre plogeon dans le vide éternel ne risque pas de prendre du retard. (FGP 6)

Este futuro de muerte está relacionado con el devenir temporal del siglo XX. La generación que representa el siglo, la que ha nacido a principios del mismo, como es evidente, solo puede esperar un futuro de muerte. Ese futuro incluye, como ya se

ha podido comprobar, la muerte de sus ideas, de sus aspiraciones ideológicas. El futuro se construye a través de la nueva generación. Y ese futuro, visto desde la perspectiva de la generación de los abuelos se presenta de manera pesimista, pesimismo que asume la nueva generación a través de la nieta-narradora —al mismo tiempo que se ve representado por la decepción del abuelo con respecto al nieto¹⁵⁵—:

Sa mort semble s'entêter à me servir de memento. D'aide mémoire, pour ainsi dire. Ou mieux encore: d'avertissement pour l'avenir. « Attention, me dit-elle, l'espèce humaine périt. Et le monde avec elle. Si nous n'y prenons garde, il risque de ne rester sur pied que l'Argent-roi et ses sinistres vassaux! » Mots de grand-père. Mes propres mots. (FGP 27)

Este es el ejemplo más representativo del pesimismo que hacia el futuro tiene el abuelo y la asunción del mismo por parte de la nieta. Sin embargo, en algunos momentos de la novela se vislumbra un futuro esperanzador desde el mismo punto de vista, desde el legado de la generación de los abuelos. En la siguiente cita vemos cómo esa esperanza está en el pensamiento de la madre, de modo que en la generación de los padres aún se alberga la esperanza de la continuación de la labor de los abuelos:

Elle sait aussi que les sillons pour accueillir et protéger la graine, ils deviendront un jour ou l'autre fertiles, même si la sécheresse, l'intempérie et l'érosion vous annoncent le contraire. «Tu l'auras la récolte que nous promet l'espoir, petit bonhomme; car tu l'as bien semé, ton cher espoir!» c'est le message que semble transmettre la rose rouge qu'elle plante dans ce lopin de terre funéraire, ultime exil du corps de feu grand-père (FGP 138).

En el fondo, aunque a través de la mirada del abuelo no se produce la esperanza de continuación que él quisiera, la generación de los nietos, como ya se ha visto, está relacionada de manera muy estrecha con la generación de los abuelos, aunque con unas expectativas diferentes a las de aquella generación. Esto se ve reflejado en la ideología que ostenta el nieto que exponía más arriba: progresista

¹⁵⁵ «Ton p'tit chéri de fistonnet t'a déçu comme *nouvelle génération*, ou comme *jeunesse d'aujourd'hui*, continuatrice et légataire d'une oeuvre inachevée.» (FGP 213). Y así habla de él el abuelo: «C'est la chair de ta chair, l'âme de ton âme! Mais... il n'est plus mon espoir. Je n'y peux rien.» (FGP 238).

moderado y ecologista. Esta relación leal y realista entre la nueva generación y la antigua está representada en la novela por la siguiente conversación entre el abuelo y la nieta durante el viaje a la tierra natal de aquel:

— Rassure toi, grand-père, je crois à ce que tu crois. Ou à peu près. Et mon frère aussi, malgré son apparent cynisme de jeune talentueux. Je suis sûre et certaine qu'il abandonnerait volontiers sa vidéo caméra pour faire, à son corps défendant et une fois pour toutes, la belle révolution que les gens de ta génération n'ont pas réussie. Seulement, il faut attendre.

— Mais attendre quoi?

— Que le fruit soit mûr, comme on dit dans les manuels du parfait révolutionnaire. Et j'ajouterais, même, qu'il soit pourri: attendre que le fruit soit pourri.

— Tu te monques de moi?

— Un peu. Mais sois sans crainte: lorsque le moment sera venu, nous le saurons. Et nous agirons en conséquence. (FGP 72)

Aparecen una serie de relaciones que ponen en evidencia el devenir del siglo que se pretende representar a través de las tres generaciones protagonistas. Por ejemplo, nos encontramos con la evolución que se produce en la tierra de origen del abuelo, donde el turismo cambia todo: «Mais grand-père appartenait au *temps jadis*, et en ce temps-là, l'industrie du tourisme ne possédait pas le pouvoir de classer les sites ni leur réelle beauté. Homme et nature demeuraient donc ce qu'ils étaient: homme et nature.» (FGP 53). El pasado de la generación de los abuelos no puede ser continuado en la generación futura, aunque, eso sí, queda la memoria, sobre la cual se construye un nuevo futuro. La cita explicita el corte necesario que se produce entre las dos generaciones:

Peut-être ont-ils compris que pas un gramme de leur sagesse ultime ne pourra pas nous être transférée, car cet ultime savoir est par nature intransmissible. Ils sont donc là, l'alpha et l'oméga de l'ancienne foi, l'un mort et l'autre à peine vivant, et nous savons (je sais) qu'il ne nous reste d'eux qu'une mémoire incomplète, morcelé, plus anecdotique qu'essentielle, une mémoire dissimulée sous de nombreuses couches de non-dits, fortement protégée par ses écailles

comme un poisson barbare une bestiole des abysses rétive à délivrer le moindre secret. (FGP 177)

Como se puede comprobar en el apartado, el tiempo de la novela se organiza a través de las tres generaciones que representan tanto al siglo XX como el principio del siguiente siglo, que en el universo narrativo empieza con la caída del muro de Berlín, con el fin de la era socialista en el este de Europa. El tiempo de la novela se ve reflejado de manera precisa en cuanto a los hechos históricos se refiere, de manera que la fijación temporal exacta tiene la función de mostrar el devenir de todo el siglo y de las rupturas que se producen entre las tres generaciones protagonistas. El relato histórico se centra en la generación de los abuelos, la de la primera mitad del siglo XX. Ese siglo que pasa de llamarse, en la generación de los abuelos, cuando se estaba en lucha, «le siècle de l'espoir, de toutes les espoirs» (FGP 58), a llamarse, para la generación de los padres, tras todos los fracasos del idealismo, «le siècle de la honte» (*Ibidem*). La nueva generación que se se ha criado en la interculturalidad es la que conserva la memoria y que avanza en un sentido distinto. El futuro, que se ve de manera mucho más clara en las novelas anteriormente analizadas, donde se proporciona una visión continuadora de la simbología que se opera en las diferentes narraciones, no tiene ese calado en *Feu grand-père*. En esta novela nos encontramos con un futuro abierto pero más anclado a la realidad social de la nueva generación, un futuro incierto en definitiva. Al final de la narración, la novela se proyecta hacia un futuro ideal, fuera del tiempo y fuera de la realidad, en la muerte:

J'avoue qu'il ne me reste plus de certitudes. D'aucune sorte ni au sujet de rien. Sauf que, le cas échéant, je ne voudrais pas que tu rencontres une nouvelle fois la Poitrinaire — ton épouse posthume, comme tu disais si joliment! — en ignorant toujours l'immense tendresse qu'elle t'avait donnée. Dans une... hypohtétique?... vie nouvelle, tu seras peut-être dispensé de faire la guerre, de subir l'exil. Si c'est ainsi, tu auras devant toi l'entière éternité pour vivre l'amour. Je te conseille d'en profiter, grand-père. (FGP 268)

Así finaliza la novela, con una proyección temporal que pone por delante de las cuestiones históricas o ideológicas al amor como proyecto de futuro prioritario. Un amor intercultural entre dos personas de orígenes diferentes.

6.1.4. Espacios de la memoria¹⁵⁶

En *Feu grand-père* podemos encontrar varios espacios donde se desarrollan las vidas de los personajes, partiendo del lugar donde se produce el presente narrativo y narrado, el cementerio de Montmatre de París. El eje espacial que se resalta en la novela, a través de la voz del abuelo es el que divide el norte del sur¹⁵⁷. Esta división es una contraposición entre ricos y pobres, entre los que sienten la necesidad de desplazarse y los que no, por lo tanto, el espacio del sur, el pobre, es el origen de las migraciones hacia el norte, donde se produce o no la integración de los migrados y la aceptación de los oriundos. En *Bestiaire* habíamos visto cómo el hecho migratorio aparece como elemento central de la narración, se trataba de una migración puntual, referida al momento en que se escribe la novela, en este caso los desplazamientos están situados en la historia del siglo XX; un ejemplo claro de ese devenir histórico es España, que pasa de ser sur exportador de emigrantes a ser norte, receptor de migrantes del aún más sur que es África. Es por ello que para la explicación del tiempo en de la novela voy a dividir los espacios en esas dos coordenadas. En el sur nos encontramos a España, con el pueblo de origen y el Mediterráneo, también está África, un continente continuamente relacionado con el sur de España, con la región de origen de feu grand-père (y de Agustín Gómez-Arcos); por otro lado, el norte es Francia, lugar estructurado en dos espacios: el lugar fronterizo donde está situado el campo de internamiento y París, donde está la cocina de la Maison du Saint-Esprit. En todos los casos se trata de los espacios de la memoria, de los espacios vividos por el abuelo y su generación, espacios que conforman las relaciones interculturales de la novela.

Antes de comenzar con el análisis de los diferentes espacios de la novela, es preciso resaltar una incoherencia narrativa con respecto al espacio, al igual que sucedía con respecto al tiempo. Durante el viaje al pueblo de origen, los personajes se detienen en un mirador desde donde observan la región, luego descienden hasta el mar («Nous avons fait une vingtaine de kilomètres de route cahotante, presque troglodyte. Et la Mer Nôtre est apparue» [FGP 77]). Más tarde, los personajes vuelven a partir desde el mismo mirador del inicio: «Nous avons remonté dans la

¹⁵⁶ Esquema sobre el espacio en el Anexo 8.2.4.c.

¹⁵⁷ Así habla el abuelo de su región de origen: «Ici, c'est le vrai Sud. Avare de ressources, chiche de dons pour les êtres vivants. Pour tous les êtres vivants. On est loin de ce Nord couvert de bois, irrigué d'eau, si fertile, si généreux pour toutes les créatures. Ici, on serait tenté de concevoir la vie comme une punition. Une véritable punition. Pas de Dieu, pas du Diable. Non, non, petite. Une punition de la Nature.» (FGP 76).

voiture, démarré et descendu parcimonieusement la route en pente menant vers la petite vallée au milieu de laquelle se tassait le village» (FGP 82). Esta incoherencia, como sucediera con respecto al tiempo, está justificada por no tratarse de una versión revisada para la publicación de la novela.

El sur es el lugar de origen del abuelo, del protagonista de la novela. Es el espacio de origen de las migraciones, espacio que aún hoy sigue teniendo esa misma característica. En las primeras páginas de la novela ya aparece definido como el lugar de origen de la emigración, pero, además, el sur concreto de donde proviene el abuelo se generaliza de manera que estamos ante un sur que abarca a todos los lugares situados en el sur y en todo tiempo: «son enfance peu enviable de môme du Sud, de tous les Sud du monde» (FGP 11). Más adelante se ahonda en esta idea del sur generalizado, un sur de miseria, como se ve en la cita que sigue.

Bien entendu, c'était au Sud, comme on peut facilement déduire de l'entière histoire de l'humanité, ce Sud banni des dieux, banni de Dieu. On dirait que seuls les gens du Sud, ceux-là même que notre mort d'aujourd'hui appelait hier «les pauvres gens», sont condamnés, pour survivre, à trimer sans repos de l'aube au soir, de l'enfance au trépas. (FGP 24)

El espacio concreto de la región de origen del personaje principal, que sirve como elemento metonímico de ese sur generalizado, aparece descrita de manera minuciosa en el momento en que se produce el viaje al origen. Este desplazamiento, como ya se visto, produce un cambio en el abuelo —«entierro del pasado»— y se produce el conocimiento de los orígenes en la nieta-narradora. Este espacio es de suma importancia en la novela, ya que se está reflejando un lugar lejano para el supuesto lector francés del relato, se describe el lugar de origen del propio autor. El lector monocultural se encuentra aquí con el reflejo del lugar de origen, del lugar que, por sus características, está abocado a ser abandonado por todos aquellos que buscan un porvenir favorable. De esta manera, ese sur del pasado, en España, reflejo de las vivencias de la infancia del autor, representa a todos los lugares de origen de las migraciones. Esto contribuye a la memoria y a la comprensión del hecho migratorio.

Por otra parte, en la descripción del sur, del origen, contrasta la región en el momento de la infancia del abuelo y en el momento contemporáneo. De esta manera se observa la transformación del lugar que pasa de ser ese sur generalizado a ser norte. Señalo los momentos más significativos para entender el cambio que se produce en el lugar de origen del abuelo. Cabe resaltar la relación que se hace entre la región de origen del autor y de África, del norte de África sobre todo, del mundo árabe. El continente africano aparece, en un principio, en relación con P. Paul quien ejerce allí de misionero. De manera que se muestra el continente como el lugar donde se concentran todas las miserias, metonimia a su vez de todo el sur, de todos los países sumidos en el pobreza:

Un véritable homme de Dieu, ce cher Père Paul, portant encore dans son regard la tragédie de toutes les brousses du monde et leur endémique, increvable misère, malédiction congénitale. Reprendra-t-il, à son âge et avec ses ennuis de santé, le chemin de l’Afrique? (FGP 23)

Y más adelante, vemos cómo el abuelo relaciona su lugar de origen con esa África que P. Paul intenta socorrer con su trabajo de misionero al mismo tiempo que describe su pueblo:

Le village où je suis né, dites-vous? Le voici, Monsieur le missionnaire: une église énorme et prétentieuse au milieu d’une poignée de maisons basses, plus modestes les unes que les autres, le tout encerclé par quelques monts arides, pelés, malades de sécheresse et d’érosion. Comme vous voyez, votre Afrique-misère d’aujourd’hui ne se trouve pas aussi éloignée que vous le prétendez du Sud de mon enfance. Le Sud de l’Europe, n’allez surtout pas croire que je parle du Sud de la planète! (FGP 60)

El sur de hoy es el sur de la Europa de ayer. Esta relación entre el continente africano y el sur se establece como relación firme en la novela¹⁵⁸. El sur del origen del abuelo es, por tanto, representativo de la miseria, del lugar de donde deben partir sus gentes para vivir mejor. Este sentido de huida, de escape, está representado por el mar Mediterráneo, como ya se ha visto más arriba, cuando hablaba del tiempo de las

¹⁵⁸ Se puede encontrar esta relación entre África-sur de Europa, por ejemplo, en las páginas: 61, 69, 71 y 170.

migraciones. El mar, como espacio de libertad, se muestra en la novela como una vía de partida para los pobres de la zona:

Grand-père l'a regardée sans dire mot, comme il l'avait sans doute contemplée du temps de son enfance, quand cette mer mythique montrait aux siens la porte, la route du départ, porte et route des Amériques lointaines, où les sans le sou paraient pour faire fortune, sans avoir réfléchi au fait que, depuis belle lurette, il n'y a plus nulle part de fortune pour le déshérités, que le monde, vieux ou nouveau, reste — et restera probablement toujours — partagé entre les quelques uns qui l'ont possédé depuis la nuit des temps. (FGP 78)

Como se observa en esta cita, el Mediterráneo es un mar donde se ponen las esperanzas de los que parten, aunque no proporciona los resultados esperados. Ese mismo mar es por donde escapan los migrantes contemporáneos, al igual que hicieran los españoles en el pasado. El abuelo y la nieta son testigos en el puerto de Almería (se especifica el nombre de la ciudad: «ce *miroir de la mer*, Almería, que la spéculation immobilière avait défiguré sans rémission» [FGP 109]) de la intercepción de inmigrantes africanos por parte de la policía. Este hecho actúa como símbolo del cambio que se produce en la tierra de origen del abuelo, el paso de ser sur a formar parte del norte, del mismo modo que se refleja la continuidad de flujo que existe entre el sur y el norte por el Mediterráneo. A pesar de la extensión de la cita, creo que merece la pena su transcripción para mostrar cómo el autor pasa de la España del pasado a la contemporánea mostrando así las facetas que él considera significativas de su lugar de origen, contribuyendo así al diálogo intercultural que se produce en la creación de la novela. Este episodio también ahonda en el sentido memorístico de la novela: una memoria de las migraciones del principio —expuestas anteriormente— y finales de siglo XX.

l'attention des badauds était seulement attirée par un groupe d'africains interceptés en mer, alors qu'ils essayaient de gagner de nuit la péninsule — c'est à dire, l'Europe — dans des rafiots dans les patrons, nouveaux négriers, les saignaient aux quatre veines tout en les exposant à de nombreux dangers, dont la mort. Ces pauvres gens visiblement misérables, certainement miséreux, étaient pour feu grand-père les actuels aventuriers de la Mer Nôtre, les derniers argonautes de l'indigence, les sinistres messagers d'un dénouement et d'une

dèche totalement ignorés par notre riche, charitable Nord. Ils n'avaient ni moyens de subsistance, ni papiers en règle, ni langue compréhensible dans laquelle exprimer leur détresse ou s'exprimer eux-mêmes, la police côtière les bombardait de questions qu'ils ne comprenaient point mais dont ils devinaient le sens, malheureusement, dans leur regard de chien de garde et à travers leurs gestes autoritaires. En effet, me dis-je, ce sont les chiens de garde de la riche Europe et ces tristes naufragés un safari des bêtes nuisibles, montées d'Afrique. La vermine, l'ignorance faite homme. Des termites affamées, prêtes à ronger notre confortable, notre solide édifice européen. Notre Nord, petit-fille; notre Nord. (FGP 102-103)

Se observa por tanto un claro afán de localizar los hechos de manera que el autor está dando una visión determinada (la de espacio fronterizo entre el sur y el norte) de su lugar de origen. La memoria que se establece en la narración muestra sin tapujos el recorrido intercultural del personaje principal, que a su vez es el de Agustín Gómez-Arcos, al lado del que efectúan los nuevos migrantes, asociando así todos los procesos migratorios que intervienen en la novela.

Es **el norte** el lugar de exilio por excelencia dentro del universo narrativo. Ese norte es lugar de destino por el exilio del personaje principal en Francia. El norte se presenta en contraposición con el sur, lugar de origen. Esta oposición se ve claramente reflejada con el cambio generacional que se produce entre los abuelos y los nietos, quienes representan la unión de esos dos espacios, quienes son portadores de la interculturalidad, vista desde el punto de vista del abuelo como una revancha hacia la historia:

Tels qu'ils sont, ces deux-là ne se feront jamais expulser de nulle part, jamais on leur interdira l'entrée dans un pays, ou dans une discothèque, ni le passage d'une seule frontière. Ils sont en règle avec la civilisation, ces gosses, ils puent le Nord. Maître Nord. Notre Seigneur le Nord. Le Nord patron, malgré ça, chère belle-fille, ils porteront mes gènes partout. En contrebande. C'est peut-être ma revanche sur l'Histoire. (FGP 55)

El lugar del norte donde llega el abuelo es el sur de Francia que, como se ha visto, es un lugar donde se mezclan las lenguas —reflejado en el personaje de la

abuela— y donde hay personas de muchas procedencias: «*Ici, les gens affluent d'un peu partout: l'Espagne, l'Italie, la Grèce ou le Maghreb, et ils n'ont d'autre bien que leur travail.*» (FGP 253). De manera que se trata de un lugar de contacto cultural por la afluencia de inmigrantes procedentes del sur, sobre todo. Incluso, muy pronto en la narración, se muestra al país galo como portador de riquezas que comparte con los llegados de otros países, se explicita como un lugar de destino, nunca de partida: «*Cette gratitude, grand-père l'élargissait du coup à la diversité des nourritures dont on jouit dans la douce France, puis à la France elle-même, qui n'a jamais hésité à mettre ces avantages à la portée des étrangers et de leur descendance.*» (FGP 10). Este lugar de destino se convierte, finalmente, en el verdadero hogar del exiliado: el viaje a la tierra de origen provoca esa ruptura con el pasado y la completa adopción por parte del abuelo de Francia como su verdadero hogar: «*notre vrai foyer: la France. Il m'a regardée. En silence. Sans me gratifier, cette fois-ci, de la vieille formule dont il était si coutumier: "la France: mon pays d'emprunt".*» (FGP 108). En *L'agneau carnivore* el lugar del exilio aparece como un lugar de paso, todos los personajes regresan a la tierra de origen. Esto contrasta con lo que sucede tanto en *L'ange de chair* como en *Feu grand-père*, en ambas el lugar del exilio acaba siendo el lugar permanente de destino, sobre todo en esta última novela, donde el protagonista hace del lugar del exilio la tierra donde decide morir.

Dentro del norte, del lugar de destino, nos encontramos con la cocina del abuelo, dentro de la casa de retiro para religiosos, «le Saint-Esprit». Este lugar se erige en la novela como un lugar de reconciliación entre religiones y culturas, un lugar que el abuelo convierte en espacio de la concordia entre personas que en un principio son antagónicas: un ateo anticlerical que trabaja para religiosos cristianos junto a un religioso que ha perdido la fe, y un judío comunista. Ya desde el primer momento en que se presenta este espacio, se resalta el contraste ideológico entre el abuelo y el lugar: «*Ca (sic.) se passait toujours dans la cuisine du Saint-Esprit, la maison de retraite pour religieux, pas loin du Panthéon, où l'anarcho-machin bossait comme cuisto depuis son arrivée à Paris.*» (FGP 23). Más adelante nos encontramos con que en ese espacio se reúnen exiliados de todo tipo:

parfois jouant aux cartes ou au domino avec d'anciens copains ou camarades, expulillés de camp d'internement comme Monsieur Dajch, exilés de tout poil et même résistant... certains d'entre eux (comme d'ailleurs lui-même) réunissaient

ces trois illustres titres dans leur pedigree, mais tous, tout autant qu'ils étaient, des héros anonymes, sans estime publique, sans honneurs, sans médailles, sans rubans. (FGP 42)

La cocina se define como un lugar de encuentro de contrarios de manera que queda claro su significado de unión, de reconciliación: «la cuisine anarcho-ecclésiastique du Saint-Esprit» (FGP 169); «d'une cuisine chez le Bon Dieu ("Ca (*sic.*), alors!", se pâmait le rejeton d'un maoïste cryptique), cuisine qui, sans parler des curés en *personne*, se voyait fréquentée par des gens on ne peut plus *hétéroclites* (terme de maman)» (FGP 197). De modo que en este espacio se refleja el encuentro con el otro, el otro de origen diferente y el otro de preceptos religiosos e ideológicos diferentes.

Y por último, tenemos el lugar desde el que se narra: el cementerio de Montmatre («Paris est une fournaise. Comme chaque été. Mais ici, sous les plantes du cimetière de Montmatre, il fait moins lourd» [FGP 1]), donde se está enterrado al abuelo y donde están reunidos todos los personajes de la novela, los personajes cercanos a la vida del difunto abuelo. En este lugar se produce el final del camino, el final del siglo que representa la generación de los abuelos. El abuelo acaba enterrado en su «verdadero hogar», lejos de la tierra que le vio nacer, como le sucederá al propio autor, enterrado en ese mismo cementerio. El desarraigo que se produce a través del viaje al pueblo de origen tiene su culminación en este espacio, ya que se efectúa la completa adopción del lugar de destino como propio, donde se acaba el camino de la existencia, donde reposan los restos. Es bien conocida la importancia simbólica que adquiere el lugar de enterramiento del ser humano. En Gómez-Arcos, y en su proyecto estético intercultural, la muerte culmina con un proceso intercultural de adaptación al espacio de destino, se adopta la tierra ajena como lugar del rito funerario, lugar último.

Tiempo y espacio se construyen en *Feu grand-père* de manera orgánica para convertir a los personajes en portadores de la memoria del siglo XX. La representación de los espacios concretos, espacios de la vida del propio autor, sirven para contraponer norte y sur, entre riqueza y miseria. Esta relación entre norte y sur establece en la novela un claro diálogo intercultural: los espacios vitales del autor se definen de manera clara como espacios de encuentro de relaciones interculturales, por lo que se está intentando mostrar al otro, al lector de destino, algunas claves para

entender el espacio de origen, un espacio claramente identificado: Enix y la provincia de Almería. A través de la ficción el autor acerca a sus lectores los lugares que él ha vivido en su infancia y el estado contemporáneo de los mismos. Por otra parte, vemos reflejado en el personaje del abuelo el encuentro, la reconciliación de contrarios y la interculturalidad en el espacio que «regenta», la cocina de la casa de retiro. Este espacio representa a la propia Francia, la Francia contemporánea que, como se ha visto, se define como lugar de destino y de apertura al otro. Esta visión positiva del lugar de destino se ve contradicha por la escena de los inmigrantes en Almería. El norte, tradicional espacio de acogida, se transforma en un bastión protegido para los miserables del sur en lo que se puede considerar la puerta de Europa, la puerta del norte, puerta que protege al norte de lo foráneo. Así las cosas, se refleja en la novela el contraste entre la acogida histórica del norte con el rechazo de lo foráneo de la contemporaneidad; mensaje este muy cercano al que podíamos descubrir en *Bestiaire*, aunque en este caso se muestran elementos de esperanza, elementos positivos, representados por los nietos y su interculturalidad heredada y a la que son leales.

6.2. Motivos centrales: ideología de izquierdas y memoria intercultural

Estos dos motivos centrales están relacionados entre sí. La memoria pretende preservar los postulados de una ideología de izquierdas y es una generación ideológica la que se ve representada en el recuerdo, una generación que, aunque tiene tintes universalizadores representados en los dos amigos del abuelo, está claramente fijada en un origen muy concreto: la generación perdedora de la Guerra Civil española, eje temporal clave en las novelas del autor almeriense. Esta fijación en una determinada generación, que pretende ser símbolo de todo el siglo XX, está en el centro del diálogo intercultural propuesto por el autor en la novela: los ejes temáticos de la novela estructuran la interculturalidad de la misma ya que estamos ante la muestra y preservación de una memoria ideológica que tiene su origen en el país del autor, que tiene su origen en los sucesos que han marcado la identidad española del siglo XX y la propia del escritor; sin olvidar los elementos memorísticos que tienen que ver con la resistencia en Francia y los hitos históricos descritos anteriormente, con Mayo del 68 y la caída del muro de Berlín como ejes.

La ideología que se presenta en la novela, como ya se ha visto, es una ideología de izquierdas, representada por el protagonista, una ideología relacionada con un pasado mítico en su país de origen que se pretende preservar en la memoria:

Le passé anarchiste de feu grand-père, sa participation à la guerre fratricide de son pays, son ultérieur exil et son internement dans un camp de travail ici en France avaient déteint sur son unique enfant, mon père, comme le fait sur les dévots l'auréole mystique d'un miraculé, le transformant automatiquement en l'héritier indiscutable d'un hier et d'un ailleurs glorieux. (FGP 16)

La memoria y la ideología conforman el núcleo temático de la narración en tanto elementos que estructuran el propio relato. El inicio de la narración está condicionado por esa necesidad de la preservar la memoria del abuelo, memoria necesaria porque se trata de una generación no reconocida que ha luchado por unos postulados ideológicos que en el presente narrativo están acabados. Del mismo modo que el nieto está grabándolo todo («il filme sans la moindre retenue [pour ses archives, dit-il] l'enterrement de notre cher *papi* [FGP 11]), la nieta-narradora está en esa misma tarea memorística, en la narración; de la siguiente manera, como citaba más arriba, al principio de la novela, expresa la necesidad de preservar la memoria del abuelo:

A la place d'un journal intime, d'un vieil album jauni rempli de vieilles photographies jaunies, d'une correspondance nourrie de quatre-ving et quelques années de vie, ce témoin silencieux ne nous lègue finalement que quelques gestes d'amour, enfouis au plus profond de nos coeurs, ainsi qu'une *biographie orale* que seule notre mémoire commune pourra sauvegarder, et ceci uniquement dans le cas où elle ne l'adultère à tout jamais, oubliant son devoir de fidélité. (FGP 13)

La asunción de esta necesidad es para Arcos el gran reto de la generación joven. Más adelante nos encontramos de manera explícita con el desafío que supone preservar la memoria de la generación de los abuelos por parte de los nietos. Así se expresa la nieta-narradora:

Serons-nous, petit frère, capables de supporter l'épreuve, sortirons-nous indemnes de cette rude besogne, de ce travail à nul autre pareil, comme nul autre insidieux, de la mémoire? Notre mémoire, frerot. Car si, pour vivre plus librement, nous l'amputons d'une partie de notre passé, nous ne serions plus personne. [...] Un bateau sans nord, tanguant au beau milieu des vents contraires. Une liberté sans essence ni conscience, une carcasse de liberté. Triste, frerot. (FGP 45)

Solo en esta labor, dicha generación podrá encontrar el sustento para su identidad, y dotarse de un futuro. Efectivamente, como afirma Lotman¹⁵⁹ en cuanto a la colectividad, la memoria está en el centro de la cultura, de la construcción de una tradición cultural determinada. En este caso, nos encontramos con la explicitud de la memoria como vehículo de transmisión de una tradición cultural e ideológica. Una tradición cultural e ideológica pertenecientes a un país y a un tiempo concretos: España y la Guerra Civil como eje temporal.

La memoria del abuelo es también la memoria de toda su generación ideológica, obviando al bando nacional, que aparecía de manera clara en *L'agneau carnivore* representado tanto por la familia de Matilde como por el cura pedófilo encargado de bautizar a Ignacio. Los dos inseparables amigos del abuelo representan otro tanto de esa misma generación, aunque desde lugares y perspectivas diferentes, abarcando de esa manera un siglo y un continente, el europeo¹⁶⁰. Pero la ideología que se muestra en la novela, como adelantaba, está acabada, ya no tiene posibilidad de seguir funcionando como basamento para la lucha de las nuevas generaciones. Reitero aquí una cita donde se expone claramente el origen ideológico e intercultural del personaje principal y la visión de la nieta-narradora de esa ideología acabada:

Lui aurait-on rétorqué qu'il appartenait, plutôt, à l'abondant lumpen-prolétariat multiracial et multinational que produisent les guerres et l'exil qu'il vous aurait considéré avec mépris avant de vous répondre: «Je suis un produit de la misère, pas uniquement de la guerre. Et il n'aurait pas eu le moindre tort, son entière biographie étant nourrie par les solides idéologie que seule la pauvreté procure. [...] il s'est bagarré toute sa vie pour l'avènement d'un autre monde. Lequel, me

¹⁵⁹ *Op. Cit.*

¹⁶⁰ «Leur mémoire de prisonniers, leur mémoire de résistants. Autrement dit, la mémoire de l'Europe toute entière.» (FGP 110).

direz-vous? Un monde meilleur, le sien, resta inachevé à tout jamais. Dans les limbes du désir, comme sa vieille utopie. (FGP 9)

La ideología del abuelo está marcada por la utopía, un «no lugar» que nunca llegará a realizarse. Este sentido utópico de la ideología está relacionado con *L'ange de chair*, donde la utopía es la única manera de hacer avanzar la historia. En este caso la utopía no tiene el reflejo literario que encontrábamos en la última novela publicada de Arcos, es más bien en el sentido tradicional de la palabra que esta narración se centra, es decir, en el sentido puramente político. La ideología del abuelo de corte anarquista espera una utopía desde la apertura hacia el otro que le ha proporcionado el exilio. El final de la ideología representada por esa generación se ve reflejado en varios momentos dentro de la novela. Veamos un ejemplo representativo. En la siguiente cita se explicita claramente el fin de todo lo que representa el abuelo, se pasa del colectivismo al individualismo:

Oui, nous savons tous qu'il est sous terre. Que son périple de vieux symbole quelque peu vermoulu est désormais fini. Que tout sent le déclin pour ceux qui sont du même bois que lui. Ou qu'il était. (D'ailleurs, en reste-t-il encore?). Que sur le fourbe repos d'un monde apparemment imperturbable, inamovible, se font entendre enfin d'autres clarions, provenant de la caverne elle-même, et que, une fois tués les sirènes du collectivisme (quel mot cabot, Seigneur!), s'éveillent en triomphe les stridulations casse-couilles et casse-oreilles de l'individualisme. Du plus féroce, bien sûr. Celui, allègrement rétrograde, du chacun pour soi. [...] nous nous apprêtons à tourner, une fois pour toutes, la page de l'Histoire. (FGP 45-46)

La historia avanza en contra de los ideales de la vieja generación. Pero es en la memoria donde se puede preservar la ideología de izquierdas que podría servir como punto de referencia para las nuevas generaciones. Solo la memoria puede dar continuidad a la lucha ideológica representada por el abuelo.

Ce sourire conciliant et ce regard d'adieu, si nets et si distincts aujourd'hui sur le visage de ma mère, contiennent (j'en suis certaine) une ferme promesse de retrouvailles pour l'avenir. Sans doute sous forme d'article, d'essai ou de récit. Une promesse lancée comme un défi, avertissant grand-père que sa vie n'est pas

du tout finie avec sa mort, qu'il reste la mémoire (celle de l'historienne et l'affective des autres) pour remettre les pendules à l'heure. C'est la seule chance que nous laisse la mort: la combattre sans relâche par les souvenirs et l'amour. (FGP 138)

Encontramos, como se ha visto, la esperanza de la continuidad ideológica, del mismo modo, en la voz de la madre, quien, como historiadora, sirve de enlace entre las dos generaciones y es depositaria de la memoria desde un punto de vista pretendidamente objetivo o científico. Repito la cita:

Elle sait aussi que les sillons pour accueillir et protéger la graine, ils deviendront un jour ou l'autre fertiles, même si la sécheresse, l'intempérie et l'érosion vous annoncent le contraire. «Tu l'auras la récolte que nous promet l'espoir, petit bonhomme; car tu l'as bien semé, ton cher espoir!» c'est le message que semble transmettre la rose rouge qu'elle plante dans ce lopin de terre funéraire, ultime exil du corps de feu grand-père (FGP 138).

La muerte del abuelo representa la muerte de todo un siglo y, de forma más concreta, la muerte de una generación con unos ideales específicos. De modo que la memoria es la única manera de combatir la muerte, de combatir el olvido y el fin de la lucha por esos ideales. Y esa memoria, recogida por la generación de los nietos —grabaciones audiovisuales y la propia narración—, proporciona un referente ideológico para las nuevas generaciones. No obstante, la historia avanza contra los ideales del pasado. La historia detenta una inercia que sobrepasa las certitudes ideológicas. Se explicita el fracaso de toda esa generación que se pretende mantener en el recuerdo con la novela. De la siguiente manera se lamenta el abuelo de la imposibilidad de realizar, por su parte y por parte de su generación, sus fines ideológicos:

Ce besoin, cette urgence de solidarité, j'en ai été conscient dès douze ans. Oui, j'aurais dû m'en servir pour mieux saisir le monde et les humains. Pour les justifier, le cas échéant. Hélas, je n'ai pas pu le faire, pas su le faire. Mes pareils non plus, d'ailleurs. Nos certitudes, si profondes soient-elles, ne seront jamais assez fortes pour contrer la marche de l'Histoire, son inertie. (FGP 26)

En la misma página nos encontramos con la recuperación del mensaje del abuelo por la nieta-narradora, por la generación siguiente.

Je me limitais à le laisser parler, autant qu'il voulait, avec la certitude que, comme l'eau de pluie dans les sables d'un désert, ses mots passeraient à travers moi pour se diluer dans cette profondeur inaccessible qu'on appelle l'oubli. Et, en effet, j'ai oublié pendant de longues années ses mots et leur message... Plus maintenant, hélas: davantage que ne le fit jamais sa vie, sa mort semble s'entêter à me servir de memento. D'aide-mémoire, pour ainsu dire. Ou mieux encore: d'avertissement pour l'avenir. (FGP 26-27)

La memoria perpetúa el mensaje del abuelo y sirve como advertencia para el futuro, para la lucha futura que está en manos de esa nueva generación. Como se puede ver, en la novela se ve enfrentado el fracaso del pasado con la memoria del mismo como guía para el futuro. Una memoria ideológica e intercultural que se proyecta a ese futuro incierto del que hablaba en el apartado dedicado al tiempo de la novela.

Por otro lado, la memoria es también el centro de la vida del abuelo, de manera que es el primero en comenzar esa tarea memorística, memorizador y memorizado que representa el devenir de la historia del siglo XX:

en s'éteignant, il est devenu *feu*.. (*sic.*) Feu grand-père. Et peut-être feu l'Histoire. Aujourd'hui qu'on l'enterre, impossible de l'évoquer autrement qu'ironique et rieur avec ses yeux tout minuscules, noirs et vifs, constamment allumés par la mémoire. Les années passant, sa mémoire l'éclairait, telle ces veilleuses d'huile au pied du Tabernacle accompagnant le Sacrement de nuit comme de jour. Je sais qu'en bon athée il aurait eu horreur de cette image, de cette comparaison, mais je sens également qu'il aurait apprécié son symbolisme. La mémoire était son dieu. Il ne professait nulle autre religion, ne conservait nulle autre croyance. (FGP 62)

La memoria como centro de la vida del abuelo permite, a través de su oralidad, que aquella se mantenga en las generaciones futuras: entre la historiadora y los nietos. También podemos ver ese sentido de fin de la historia en otros momentos de la novela, por ejemplo en la siguiente cita, donde se relaciona directamente el fin

de la historia con el fin de la utopía: «A l'époque glorieuse où les idées (les nobles, les généreuses) contribuaient à bâtir l'éternelle acropole de l'Utopie. A l'époque vivante, et agissante, où la modernité n'avait pas eu le triste culot de décréter la fin de l'Histoire.» (FGP 103-104). Este punto de vista está relacionado con el que se observa a través del personaje de Stelios en *L'ange de chair*. El fin de la utopía supone el fin del devenir histórico, pues no existe un fin a conseguir dentro de la historia. No obstante, en la misma narración, se muestra la posibilidad de un futuro, de un devenir histórico, como se ha visto, a través de la memoria, del recuerdo del pasado, que advierte a las nuevas generaciones de los peligros del futuro.

La ideología de izquierdas aparece en la novela, representada por el abuelo y sus amigos, sobre todo por M. Dajch, así como por la madre y los nietos, en su visión contemporánea de la ideología. Sin embargo, cabe resaltar el contraste generacional que se produce a nivel ideológico entre el padre y el abuelo. La ideología del abuelo que, como se ha visto, se toma como referente ideológico de la nueva generación, de la generación del futuro, está basada en principios anarquistas de los años 30. Por el contrario, la ideología del padre está basada en el neoliberalismo, como una suerte de metonimia de lo sucedido con la generación de Mayo del 68, revolucionarios en su juventud, pero dados al consumismo y a la vida burguesa en su edad adulta. Así se refleja el momento en que el padre deja de lado una ideología próxima a la del abuelo para transformarse en símbolo de la sociedad neoliberal de la segunda mitad del siglo XX:

Oui, c'est bien ce jour-là de mon treizième anniversaire que tout a craqué entre mon père et mon grand-père. Papa, qui, pendant son adolescence et sa première jeunesse avait fait de son vieux presque un héros mythique, le rendait finalement responsable de l'échec de l'Histoire. Il avait donc tourné sa veste. En un clin d'oeil, sa veste idéologique était passée du bleu ouvrier cher aux maoïstes au moëleux cachemire prisé par les *richard*.. (mot de grand-père). [...] Les sacrifices de son père (exilé, anarchiste ou immigré, c'était au choix) lui avaient facilité l'acquisition du statut professionnel dont il jouissait actuellement, la position sociale de ma mère ayant fait le reste. (FGP 145)

De esta manera se muestra la dependencia del padre con respecto al abuelo, en cuanto a lo ideológico en un principio, y en cuanto a lo económico, de forma que

nos encontramos con una ideología neoliberal dependiente de los ideales de la generación anterior, de la generación que quería hacer una revolución. Se produce un cambio ideológico que transforma las utopías de principios del siglo XX, de manera que el desencuentro generacional no tiene ninguna posibilidad de remediarse; el devenir de la historia hace imposible la reconciliación entre estos postulados ideológicos antitéticos:

Quant à papa, il optait illico pour la fuite. Avec un geste exagéré de désespoir. Il se savait la cible préférée des piques de grand-père, qui ne lui pardonnait pas — mais pas du tout! — d’avoir retourné sa veste au profit d’un patron d’*extrême droite* (c’était ses propres mots!), en prenant comme excuse « le comportement ouvertement dictatorial d’une poignée de salopards régissant les destins des malheureux pays de l’Est. » (FGP 190)

Cabe resaltar el sentido que tiene este cambio ideológico del padre, reflejado ya en el análisis del personaje: entre el cambio generacional e histórico y el edipismo freudiano.

En conclusión, la memoria y la ideología están relacionadas en cuanto a la transmisión de un mundo acabado y prácticamente olvidado¹⁶¹. La memoria necesaria, como se expresa en multitud de ocasiones en la novela, tiene la función de dar continuidad a las ideologías que sustentaban ese pasado, ideologías caducas y despreciadas por la generación del padre. En términos generales este sería el mensaje que se desprende de la narración, pero en cuanto a la interpretación intercultural, podemos encontrar una intención clara de mostrar una tradición ideológica que tiene su origen en la historia de España de principios del siglo XX. La Guerra Civil marca de nuevo en la última novela del autor almeriense, como sucediera con la primera, un punto de inflexión que condiciona la historia de su país de origen: la novela intenta recuperar una memoria olvidada. Esa memoria va más allá de la memoria de España, aunque tiene en ella su origen, e intenta representar la memoria de todo el continente, de los olvidados de todo el continente, representados por M Dajch y el abuelo, dos resistentes provenientes de los dos extremos de Europa. Es por eso que la ideología está totalmente relacionada con la memoria, pues es la memoria de un ideología

¹⁶¹ Recuérdense los títulos que baraja el nieto para su documental sobre la vida del abuelo: «”Les anonymes du siècle.” Ou plutôt: “l’anonyme croisée des anonymes.” Ou peut-être: “L’anonymat: une lutte escamotée!” Etc.» (FGP 221).

olvidada lo que alberga la narración. Por otro lado, esta memoria se transforma en una memoria intercultural, una memoria que intenta reflejar a los dos países que el autor ha habitado. En eso se diferencia de *L'agneau carnivore*, donde se le daba voz a una memoria olvidada del país de origen del autor; ahora, en su última novela, con veintinueve años de residencia en Francia¹⁶², la memoria traspasa la frontera y nos encontramos con que se entrecruzan en el autor las dos memorias culturales que ostenta. También es preciso resaltar que la memoria personal del autor está presente en la novela. Como adelantaba más arriba, existe una serie de coincidencias entre el personaje del abuelo y el propio autor. De modo que se puede entender que el autor está mostrando parte de su historia y de su experiencia personal en cuanto al exilio, al sentido de pertenencia al país de origen y a ciertos postulados ideológicos por persona interpuesta, a través del personaje del abuelo, de manera que la última novela escrita por Arcos se presenta como una suerte de rememoración y testamento ideológico del autor.

6.3. Último diálogo intercultural

La narración está cargada de elementos culturales que pertenecen a la cultura de origen del autor, incluso de su propia vida. El currículo intercultural de Agustín Gómez-Arcos aparece representado sin tapujos en su última novela. El sentido alegórico de las novelas anteriormente analizadas es sustituido aquí por un ejercicio de memoria que se sitúa entre las dos lenguas y entre las dos culturas del autor, llegando a la tematización de la interculturalidad. De esta manera, el autor finaliza su proyecto estético con una muestra explícita de su afán por construir un diálogo intercultural efectivo, lo que hace altamente recomendable su publicación.

La novela se centra en muchos aspectos de la historia de España y de las costumbres y formas de vida de la tierra de origen del autor a principios del siglo XX. Todos estos elementos históricos contribuyen al sentido dialógico de la novela, ya que forman parte del acervo histórico-cultural que el autor refleja en su creación estética. A parte de estos elementos, expuestos con anterioridad de manera suficientemente representativa, nos encontramos con otros tantos que van en la misma dirección.

¹⁶² Arcos llega a Francia en 1968 y acaba esta novela un año antes de su muerte, la finaliza en 1997.

En el nombre que le da el abuelo al nieto encontramos un elemento claro de explicitud cultural. El nombre del nieto aparece traducido a una forma familiar del español. En este elemento encontramos ya el sentido intercultural que contiene toda la novela:

Il se prénomme François. Plus franchouillard on meurt! Mais feu grand-père, qui tenait à ses racines andalouses comme à la prune de ses yeux, l'appelait «Curro», petit nom mi-folklorique mi-gitan que l'on donne là-bas aux garçons dont le patron n'est autre que le Saint d'Assise. (FGP 19)

La tematización del nombre del nieto permite su construcción como personaje intercultural, portador de las dos tradiciones. Por otra parte, la profesión del abuelo permite a Gómez-Arcos la inserción de la memoria del cuerpo, a través de la gastronomía del país de origen del autor. La gastronomía aparece así como un claro elemento de interculturalidad. En innumerables ocasiones aparecen estos platos típicos de Andalucía en la novela¹⁶³. Veamos un ejemplo representativo: «Il nous a tous réunis autour d'une paella, qu'il appelait, modestement, un *riz marinière*.» (FGP 62-63). Incluso podemos encontrar platos que comparten los dos países, como el arroz con leche y las torrijas: «Il me faisait du riz au lait, du pain perdu.» (FGP 23), de manera que la apertura al otro se muestra también a través de la gastronomía.

También podemos encontrar elementos de explicitud que van encaminados a la comprensión del relato por parte del lector francés, quien no tiene por qué conocer acontecimientos o signos muy específicos de la cultura española. Por ejemplo, el autor especifica los colores de la bandera republicana española de manera que queda clara la diferencia signica que se establece entre esta y la bandera bicolor, tan nombrada en la primera novela del autor: «L'accompagnait le drapeau républicain espagnol, rouge jaune violet» (FGP 236). Asimismo, se especifica un concepto del pensamiento español con respecto a los perdedores de la Guerra Civil, el concepto de exilio intérieur: «Peut-être que pour les déceler, ces fameuses traces (de la dictadura), il lui aurait fallu vivre dans son pays ses quarante et plus d'années d'exil. Vivre l'exil intérieur, comme l'appellent les "penseurs".» (FGP 66). El exilio aparece así tematizado, aportando además ese concepto calcado directamente del español que

¹⁶³ Podemos encontrar referencias gastronómicas del país de origen en las siguientes páginas: 33, 91, 154, 161, 181, 257.

intenta explicar una realidad de la historia de España al lector francés con un cierto grado de ironía en cuanto a los creadores del término. Esta tematización aparece también reflejada en las dificultades que supone para el personaje principal su apellido de origen foráneo: «surtout lorsque, pour toutes lettres de créance, on ne porte qu'un vague nom étranger, plutôt commun, tel ce sol ibérique où grand-père avait glané son patronyme» (FGP 229). No aparece el apellido, pero sí se nos dice que es común —bien podría ser el de Gómez—. Estas dificultades ya no aparecen en la generación de los nietos, al menos no se explicita en la novela; de modo que existe una superación de los prejuicios que provocan la cepción del otro en la Francia de la II Guerra Mundial. Mucho antes, nos encontramos con un elemento de explicitud cultural que es además una muestra de la relación entre el personaje del abuelo y el autor que se opera en la novela: el abuelo habla del esparto, de cómo es la materia prima que le permite a él y a su familia sobrevivir. «L'alpha (*sic.*), ma fille, c'était notre gagne-pain» (FGP 67). Es en las páginas en que narra el viaje a la tierra de origen donde aparecen muchos de los elementos de explicitud cultural de la novela, es donde se narra la forma de vida del abuelo antes de la Guerra Civil, forma de vida que, por muchos de los datos que se dan, a parte de la coincidencia con el pueblo de origen, reflejan la forma de vida del autor cuando allí vivía¹⁶⁴. Se puede resaltar de este momento la tradición migratoria de Almería ya mencionada¹⁶⁵. También encontramos de manera explícita algunos tópicos de la tierra de origen del autor, por ejemplo, el carácter abierto del abuelo: «L'andalou de grand-père les reçut tout charme tout sourire, à la manière de son pays» (FGP 153). Y más tarde, en el diario de la abuela, pone en boca de la bisabuela algún tópico que representa la visión exterior de los españoles: «— Détrompe-toi, ma fille, là-bas ils le sont tous: de gros mangeurs doublés de gros fainéants!» (FGP 246).

Por otro lado, nos encontramos con la mención al Partido Comunista en el exilio, en París, otra explicitud cultural evidentemente relacionada con la memoria que se recupera en la narración: «mais aussi les réunions conspiratrices des membres du Parti, très actifs dans l'exil, publiquement clandestines, comme il se doit, sans date ni lieu préalables, organisées à la va-vite au hasard des rencontres de café.» (FGP 146).

¹⁶⁴ Esta forma de vida había sido reflejada por el autor en su novela *El pan*, escrita antes de partir a Francia y traducida o reescrita por Arcos en francés con el título de *L'enfant pain*. Ver bibliografía.

¹⁶⁵ Págs. 69-70 de la novela.

La gran cantidad de elementos de explicitud cultural hace que no haya reseñado todos y cada uno de ellos, solo los más relevantes y representativos para entender la dinámica que a este respecto se observa en la novela. Una relación minuciosa de todos ellos sería excesivamente extensa.

A partir de los elementos de explicitud cultural, se puede concluir que la intención memorística intercultural se confirma. La narración transmite de manera clara una gran cantidad de contenido cultural del país de origen así como su contacto con el país de destino, referidos a la historia de ambos y a la interacción que se opera a través de ella, representada por el protagonista y las generaciones interculturales que le siguen, llegando incluso a mostrarse, de forma más o menos explícita, elementos que tienen que ver con la propia vida del autor, con su propio currículo intercultural, currículo que permite una memoria que se mueve entre las dos tradiciones culturales. Esta construcción dirigida a un diálogo entre las culturas que participan en la narración no llega a cumplir su finalidad ya que falta un elemento esencial para ello: el receptor. La comunicación interrumpida por la falta de publicación convierte a esta novela en el último intento de diálogo intercultural que realiza Agustín Gómez-Arcos en su trayectoria estética. Aunque cabe resaltar que los procedimientos descritos son el reflejo de una génesis intercultural de la novela.

6.3.1. Intertextualidad del origen

El recurso a la intertextualidad es menor aquí que en otras obras analizadas. La trama narrativa, fijada en un personaje de origen humilde y la proyección hacia la memoria histórica de los perdedores de la Guerra Civil, hacen que no aparezca de manera explícita una cultura libresca.

Podemos encontrar una remota referencia al que es considerado en la primera novela del autor el poeta preferido del protagonista, Ignacio: Antonio Machado. Poeta, como se vio en la el análisis de aquella novela, que representa de manera muy evidente a los perdedores de la Guerra Civil, poeta comprometido con la República, poeta exiliado y muerto en el exilio al poco de salir de España. Esta remota referencia se encuentra en la descripción que hace el abuelo del olmo que está en la plaza del su pueblo de origen, habla de él como un árbol sempiterno, un árbol de la esperanza, como sucede con el «poema a un olmo seco» de Machado. Así empieza la referencia al olmo que se extiende durante cuatro páginas:

Regarde bien cet arbre, petit, m'a-t-il dit, les gens qui m'entouraient jadis sont morts ou disparus. Effacés. Mais lui, il demeure vivant. Mieux: il *est* vivant. Il était déjà vivant et bien portant avant que moi-même je ne vienne au monde. Il a vécu une vie parallèle à la mienne, et, pour l'instant, au minimum deux fois plus longue que la mienne. Moi je vieillis, lui il resplendit. Si l'on en juge à sa verdeur et à sa force, on dirait qu'il vient à peine de prendre racine. (FGP 93)

El segundo de los homenajes intertextuales de Gomez-Arcos es de nuevo a la *Odisea* de Homero, como sucedía en la última novela publicada del autor: *L'ange de chair*. Se relaciona al abuelo con Odiseo, como sucediera en la anterior novela analizada aquí, donde el personaje de Myosotis está relacionado con el héroe de Homero. Esta referencia tiene el mismo sentido que encontramos en la novela anterior, a saber, se trata de una referencia intertextual que muestra uno de los pilares de la cultura común europea: la cultura grecolatina. Se muestra el viaje de Ulises como referente de la literatura intercultural, donde se tematiza el contacto con el otro y el regreso al lugar de origen. Veamos cómo se produce esta referencia: «même si ton nom de héros odysséen n'apparaît écrit que très rarement sur de rares documents» (FGP 198).

Estas son las dos únicas referencias intertextuales que podemos encontrar en la novela. Como decía, la trama narrativa no es demasiado propicia para una cultura libresca, sin embargo aparecen dos referencias textuales que entrocán con el contenido de explicitud intercultural de la novela: por una lado, en cuanto a la referencia a un autor español representate del exilio tematizado en la narración y, por otro, en cuanto a una referencia a la cultura común occidental, como sucediera, de manera mucho más sistemática, en la novela anteriormente analizada.

6.3.2. Bilingüismo y memoria

Si bien Arcos no opta en esta novela por la intertextualidad como herramienta de inserción de la memoria cultural española en su lengua francesa, es llamativo sin embargo su trabajo en relación con la lengua. Hay abundantes señas de bilingüismo. Las principales razones de esta presencia del español dentro del universo narrativo son dos: uno, una voz narrativa con orígenes españoles; dos, la tematización del exilio con un protagonista de origen español. La lengua latente del escritor surge de manera verosímil, ya que aparece el español latente tanto en la voz de la narradora

como en la del personaje principal, incluso, en algunos casos, se explicita el origen español de las expresiones o palabras reflejadas. Cabe resaltar, asimismo, la intención memorística de la novela que ya he indicado más arriba. La memoria del país de origen del escritor también se ve reflejada lingüísticamente, a través de la lengua de origen, a la que pertenece la memoria que el autor quiere reflejar en la narración. La lengua, portadora de una memoria personal y colectiva, surge a través de la lengua francesa de dos formas bien diferentes: por un lado, de manera explícita, esto es, el autor refleja a través de varias formas —a través del uso de la cursiva o a través de la explicación del origen de la palabra o expresión— que se trata de la lengua española; por otro, la lengua latente aparece sin dar señas de que así sea, de forma que nos encontramos con una transmisión implícita de la lengua de origen. Los dos casos forman parte del planteamiento estético intercultural de la novela, de manera coherente con su trama y con la intención memorística de la misma. En el primer caso, la explicitud de la lengua de origen provoca un claro contacto con el país del autor por parte de los lectores franceses y en el segundo caso nos encontramos con una forma de acercar la lengua española al francés, a través del enriquecimiento de este, y con la aproximación a un lector intercultural. Con los diferentes recursos enunciados, exige y a la vez facilita al lector el acceso a una lengua y memoria desconocida para él.

Como decía más arriba, la tematización del exilio otorga coherencia, y a la inversa, dentro del universo narrativo nos explican la verosimilitud que supone la aparición del español a través de la lengua francesa. Esa tematización, como cabe esperar, introduce a su vez la tematización de la convivencia entre las dos lenguas a través de personajes bilingües. «Grand-père ne nous parlait qu'en espagnol» (FGP 10). El abuelo transmite la lengua española a los nietos. Más adelante, cuando el abuelo y la nieta viajan a Enix, nos encontramos con la explicitud de la lengua española en el discurso del abuelo: «Grand-père s'est remis à parler sa langue maternelle comme à l'époque de son enfance; l'accent, l'intonation et les dictons. Ravi.» (FGP 89). Esta evolución del español del abuelo está realcionada con la vuelta a la infancia que supone la vuelta a la tierra, de modo que la memoria del cuerpo lleva al personaje a la lengua del pasado con los matices descritos en la cita. Por otra parte, también aparece la comparación entre las dos lenguas por parte del abuelo dentro de esta tematización: «Et ça, l'anémie pernicieuse — qu'ici en France, vous appelez chlorose je ne sais pas trop pour quoi, car moi ça ne me dit rien!» (FGP 165).

Se explicita, asimismo, la extrañamiento que produce en los personajes franceses de nacimiento, como son los nietos o la abuela, la lengua del exiliado:

sa façon de s'exprimer dans une langue qui n'était plus la sienne et pas toujours la nôtre, une langue inventée qui nous ravissait. Façon et langue foraines, rutilantes et joyeuses comme un théâtre d'ombres ou une boîte à musique, inventées pour illustrer les variations fantasques d'une vie aventurière. («Ses expressions, sa langue ensorcelante m'enchantent!», lirai-je des années plus tard, dans le journal intime de notre grand-mère la Poitrinaire.) (FGP 194)

También la abuela habla español con su propio padre, de manera que el origen intercultural del personaje también se ve reflejado en la tematización de la lengua del otro. La abuela intenta dirigirse al abuelo en español: «*Pour l'instant, je n'ai pas osé lui demander s'il trouve son confort dans notre vieux grenier. Mais c'est que je réunis les mots en espagnol. Avec patience.*» (FGP 248).

Como se puede observar en todos estos ejemplos la lengua forma parte del contenido de la novela, forma parte de los elementos que dan coherencia al relato y proporcionan la verosimilitud. Pero, por otro lado, esta forma de explicitar el desarrollo lingüístico intercultural, ausente en las demás novelas de Arcos, hacen de esta un punto clave en el devenir estético intercultural del autor. Es aquí donde aparece tematizado el contacto lingüístico que el propio autor ha experimentado, y que parecía desaparecer en la producción novelística anterior, aunque, como se ha visto, siempre ha estado presente a través de la latencia lingüística, propia de los autores interculturales. Esta tematización está relacionada con la necesidad de construcción memorística que se observa en la novela. Veamos ahora cómo esa latencia se hace presente en la novela tanto de manera explícita como implícita.

1. Latencia lingüística explícita. Dentro de esta latencia nos encontramos con el reflejo de la explicitud a través de la cursiva, recurso que el autor almeriense utiliza de manera común en sus novelas, como ya se ha visto en el estudio de las novelas anteriores. Palabras como «*hacienda*» (FGP 70) y «*aficionado*» (FGP 219) y una expresión: «*un soleil de justice*» (FGP 53). Otro recurso es la traducción para que un personaje entienda la palabra, en este caso unas siglas: «la CNT (Confédération Nationale des Travailleurs, a-t-il traduit à mon égard)» (FGP 76) o la

explicación de la expresión: «Ce fut Troie, comme on dit au pays de feu-grand père quand les gens sont sur le point d'en arriver au mains.¹⁶⁶» (FGP 144). También nos encontramos con un antropónimo y una expresión que se reflejan con el recurso de las comillas y el de la traducción o explicación en francés, recurso mixto que supone el máximo grado de explicitud de la lengua de origen: «“Curro”, petit nom mi-folklorique mi-gitan que l'on donne là-bas aux garçons dont le patron n'est autre que le Saint de Assise.» (FGP 10); «Ces scènes de ménage (ou “de famille”, comme disait grand-père, traduisant directement ce terme de sa langue natale)» (FGP 57). A través de esta explicitud, en los diferentes grados expuestos, la lengua de origen forma parte del francés. Por otro lado, nos encontramos con dos palabras cuya explicitud no queda del todo clara, son dos palabras que están en el diario de la abuela que, como bien se sabe, está escrito en cursiva, por lo que es probable que Arcos olvidara pasar las palabras a redonda, sobre todo teniendo en cuenta que con una de ellas ya había hecho la explicitud mediante la cursiva en otro momento de la narración: «*corrida*» y «*aficionado*» (FGP 244). Como digo, en el caso de «*aficionado*» ya había sido explicitada como palabra española. De todas formas se trata de vocablos pertenecientes al campo semántico de los toros, campo propiamente español y bien conocido como tal fuera de España.

2. Latencia lingüística implícita. Como pasara también en las demás novelas aquí analizadas del autor de Enix, la lengua materna entra a formar parte del francés que maneja el autor. Se hace necesario resaltar la importancia que tiene el español en *Feu grand-père*, a parte de por las razones de verosimilitud ya expuestas, por la clara intención del autor de hacer notar su lengua de origen coherente con el fin memorístico de *Feu grand-père*. Gómez-Arcos lleva veintinueve años en Francia y ha escrito quince novelas en la lengua de ese país. La aparición de la lengua española inserta en el francés no es causal. Gómez-Arcos muestra su bilingüismo: una narración que habla de la memoria española no puede estar exenta del español. Veamos los ejemplos de esta latencia lingüística implícita.

Nos encontramos en el texto con el uso de palabras de origen español: «patio» (FGP 67), «Saynète» (FGP 116), «l'Eldorado» (81) y la expresión «olé-olé» (FGP 149), que significa según el Petit Robert de 1970: «Qui est libre dans ses manières ou

¹⁶⁶ La definición del diccionario fraseológico que manejo es la siguiente: «*Expresión con que se alude al momento en que estalla un conflicto o problema*» (Varela y Kubarth, 1996: 278).

son langage». Arcos utiliza también la traslación del nombre propio atribuido al dictador Franco al nombre común francés: «Généralissime» (FGP 65), de manera que el vocablo se convierte en un claro hispanismo. Por otro lado, nos encontramos con expresiones que son claros calcos, expresiones españolas traducidas de manera literal al francés: «Et ça s'était passé la nuit, quand tous les chats sont gris» (FGP 102), de la expresión española «todos los gatos son pardos»; «de seconde main» (FGP 148 y 160), cuando en francés sería «d'occasion», además esta expresión se repite; la intención de la lengua latente es clara; y, por último, la traducción literal de la expresión española «la música amansa a las fieras», «la musique amadoué les fauves» (FGP 184).

Hasta aquí los signos de bilingüismo y sus formas de aparecer en la novela. Reitero los niveles de interpretación que podemos encontrar a este respecto. Por un lado, tenemos la verosimilitud que supone la aparición en el texto de esta cantidad de hispanismos dada la trama narrativa y las voces que aparecen en la narración; por otro lado, nos encontramos con la expresión de una latencia lingüística clave para entender el recorrido estético intercultural de Agustín Gómez-Arcos, ya que la novela, por ser la última en su producción, adquiere un alto grado de relevancia en cuanto a la consumación de toda una carrera literaria inscrita en la lengua del otro, a través del código memorístico y cultural del país de destino. En este caso es el país de origen el que se muestra y es, también y de manera necesaria, a través de la lengua que contiene la memoria que Arcos quiere transmitir a través de la narración.

6.4. Conclusiones sobre *Feu grand-père*: memoria intercultural

Es a través del título de la novela, *Feu grand-père*, que se nos presenta la narración de un tiempo ya difunto. El abuelo y su generación representan un tiempo acabado, un tiempo pasado y por lo tanto susceptible de ser memoria. Ese tiempo pasado, que acaba de morir en el inicio de la narración, es en realidad, como se ha visto, el siglo XX. A través de las diferentes generaciones de personajes se nos muestra el devenir de un siglo marcado por las guerras, el exilio, las revoluciones fallidas y el capitalismo feroz del neoliberalismo. Gómez-Arcos elige para esta reflexión biografías todas ellas con perfiles interculturales, sobre las que se sustentará todo el relato. A través del abuelo y sus amigos —clara apología de la interculturalidad, del contacto entre elementos *a priori* contrarios—, se representa a las víctimas del principio de siglo, mientras que es en la generación siguiente donde se ve reflejado el

fracaso ideológico de Mayo del 68, momento clave de la historia del siglo que marca el contacto del autor almeriense con el país de destino y que se ve reflejado en otras novelas del escritor, como *Bestiaire*; y, por último, la generación de los nietos representa el futuro, la generación que investiga el pasado —ejercicio de la memoria— para dirigirse hacia el futuro. Toda esta representación de la historia del siglo viene avalada en la novela por la preocupación constante por la historia —representada por la madre, la historiadora— y por la recuperación de la memoria. La memoria que, como he expuesto en otras ocasiones y como se ha visto en el transcurso del análisis de *L'agneau carnivore*, sobre todo, forma parte de las principales preocupaciones de Arcos. La memoria es uno de los materiales de la novelística gomezarquiana. En esta su última novela, el autor vuelve a la memoria de su país de origen.

En este caso, a diferencia de lo que sucede en la primera novela analizada, la memoria se ve tematizada, se muestra la necesidad de preservar la memoria de la generación del abuelo por parte de la generación de los nietos, quienes asumen la obligación de hacerlo. La memoria del abuelo no solo está centrada en la memoria del país de origen del autor, aunque es de esa memoria de la que parte. La representación del siglo XX a través de las víctimas de las guerras del principio de la centuria lleva a la memoria más allá, abarcando la memoria de Europa. Se trata pues de una memoria claramente intercultural, una memoria que traspasa fronteras, porque sus protagonistas se ven obligados a traspasarlas. En la narración aparece el reflejo del estado de interculturalidad del autor, que es portador de una memoria intercultural europea, que ya no es simplemente la suma o la puesta en contacto de dos memorias diferentes. Por eso ninguna lengua por si sola es suficiente para expresarla. Para entender esa memoria, Arcos obliga al lector a reflexionar sobre el exilio, la emigración, la apertura al otro, la dificultad de comunicarse en la lengua del otro, el rechazo o aceptación del otro. Todos estos sujetos temáticos convierten a la última novela de Arcos en la más claramente intercultural de todas, en la más explícita en ese sentido. El hecho migratorio aparece tematizado a través de la memoria de los exiliados, pero también a través de la memoria de la región de Almería antes de la guerra, lugar de origen de muchos migrantes; asimismo, aparece el testimonio del abuelo y la nieta, cuando viajan a la ciudad, de la llegada de emigrantes africanos a las costas españolas, convirtiendo a España en la frontera de Europa. De esta manera, Arcos nos presenta el hecho migratorio en todo el siglo XX:

en primer lugar la tradición migratoria de los andaluces que huían de la miseria, migración que experimenta Arcos al trasladarse a Barcelona, lugar de destino de muchos de los almerienses; en segundo lugar el exilio, la salida necesaria del país para evitar la represión política, también experimentada por Gómez-Arcos, quien sale del país por falta de libertad; y en tercer lugar, el movimiento migratorio que se produce en la segunda mitad del siglo desde el sur al norte en busca de nuevo de una vida mejor, reflejada por Arcos desde el punto de vista del país de destino en *Bestiaire*. Las dos coordenadas espaciales, norte y sur también funcionan como testimonio de la historia del siglo XX y de reflejo del presente contemporáneo de la novela. Se refleja, por ejemplo, el cambio que se produce en España: pasa de ser país del sur a ser un país del norte.

La recuperación de la memoria española supone una vuelta al país de origen del autor. Esta vuelta se produce, y esto también es un signo de que estamos ante la novela más claramente intercultural del autor, a través de la lengua, a través de múltiples señas que indican el bilingüismo de Arcos. Esto convierte a la novela en un diálogo intercultural. Como se ha visto, la lengua materna se presenta a través de distintos recursos que la presentan de manera explícita o, por el contrario, aparece en la propia lengua francesa de manera implícita. La memoria cultural, histórica y, como se ha podido comprobar, hasta personal, aparece en la novela a través de la lengua francesa, la lengua del otro, pero transparentando a la vez la lengua que contiene todos esos elementos memorísticos y culturales, la lengua materna, el español. La novela es también una vuelta a sí mismo de Arcos. Como sucede en otras novelas, el autor se identifica con el personaje principal a través de distintos recursos: elementos de la memoria personal o su propio nombre —lo veíamos en *L'agneau carnivore*, donde el protagonista realiza el mismo periplo que el autor cuando sale de España, o lo vemos en *Maria République*, donde el personaje principal tiene los mismos apellidos que el autor—. Esta identificación se produce en la novela a través de la coincidencia con el origen del protagonista. Este hecho proporciona al autor la posibilidad de mostrar una memoria personal ligada al lugar de origen, además de las tematizaciones relacionadas con la interculturalidad, con el currículo intercultural del autor, que exponía más arriba. Arcos, en su última novela, vuelve a su lugar de origen —cosa que, según Antonio Duque, el autor nunca realizó, nunca

volvió a visitar Enix¹⁶⁷—, vuelve a la lengua, a la memoria; una vuelta que proporciona al hipotético lector francés la posibilidad de encontrarse con el autor y toda la memoria lingüística y cultural que ostenta, a modo de diálogo intercultural en un grado de explicitud superior al observado en las novelas aquí analizadas.

Por otro lado, la identificación que se produce en la novela lleva a suponer que también existe cierta identificación ideológica entre el autor y el personaje principal. *Feu grand-père* es una novela memorística e ideológica. La ideología republicana de izquierdas que se expone en la narración tiene un peso considerable y la identificación del autor supone que estamos ante una suerte de testamento ideológico. La memoria del siglo XX está representada a través de sus víctimas. Estas víctimas son el reflejo de una serie de sueños ideológicos. Estas víctimas, los olvidados de la historia, están en el centro de la recuperación memorística tematizada y expuesta en la narración, de manera que la identificación del autor es inevitable. Es por eso que considero que la novela supone un testamento ideológico de izquierdas, donde Arcos refleja su pensamiento sobre los diferentes sujetos que le preocupan dentro del siglo que le ha tocado vivir: desde la Guerra Civil española hasta la caída del muro de Berlín.

En las demás novelas del autor siempre nos encontramos con un final que refleja el proyecto vital que se da a los personajes, símbolo del proyecto estético intercultural reflejado en toda la narración. En esta novela, en continuación con lo expuesto en la novela anteriormente analizada en el trabajo, refleja el estado de interculturalidad de sus personajes dentro de la normalidad, sobre todo a lo que se refiere a la generación de los nietos, quienes han asumido ya el origen intercultural de su familia, de hecho contribuyen a su memoria. Se produce, al hablar de esta primera generación de hijos de exiliados un paso más en el desarrollo intercultural de la novelística de Arcos. Se ve reflejado en ellos, quienes representan el futuro, la mirada al pasado, al origen para continuar hacia adelante. Esta mirada al pasado, esta forma de hacerse cargo del pasado, del origen que tienen estos personajes en la novela, pone de manifiesto el hecho de lealtad hacia el hecho intercultural inicial, hecho que solo puede ser preservado ya a través de la memoria. No se trata de una

¹⁶⁷ Duque habla de la intención de Arcos de recuperar su casa natal. Sin esa recuperación Agustín Gómez-Arcos nunca volvería a pisar Enix: así fue. Para Bachelard la casa de la infancia es el punto de referencia de habitar otros espacios: «la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental.» (1983: 45). Por lo tanto, la pérdida de la casa de Enix supone para el escritor almeriense su primer exilio, el exilio del espacio de origen.

generación que vive el exilio o la migración, es una generación que tiene en sus raíces familiares ese cambio de espacio cultural como momento determinante; es una generación fruto del siglo XX, fruto de las guerras y exilios del siglo. Al final de la novela, la idea que subyace está relacionada con el amor entre el abuelo y la abuela, utilizando el tópico literario del *amor post mortem*. El amor que se ve en el origen de la interculturalidad de los nietos, del futuro:

J'avoue qu'il ne me reste plus de certitudes. D'aucune sorte ni au sujet de rien. Sauf que, le cas échéant, je ne voudrais pas que tu rencontres une nouvelle fois la Poitrinaire — ton épouse posthume, comme tu disais si joliment! — en ignorant toujours l'immense tendresse qu'elle t'avait donnée. Dans une... hypothétique?... vie nouvelle, tu seras peut-être dispensé de faire la guerre, de subir l'exil. Si c'est ainsi, tu auras devant toi l'entière éternité pour vivre l'amour. Je te conseille d'en profiter, grand-père. (FGP 268)

En resumen, la novela refleja el transcurso del siglo XX en Europa a través de los postulados ideológicos de los utopistas de principios de siglo, quienes dejan como fruto una generación que reniega de esos postulados y hace posible, a partir del fracaso de Mayo del 68, una sociedad neoliberal, representada por el padre; mientras que la generación de los nietos, la generación del futuro, la que vive el final del siglo, mira al pasado, a los orígenes interculturales para buscar un modelo de futuro, experimentando una identificación con aquella generación, cuyo contacto intercultural fue proporcionado por el amor. El reflejo del siglo pasa por la explicitud temática del país de origen del autor, de sus conflictos, de su lengua, del exilio, del contacto entre culturas y la apertura al otro, del devenir generacional a partir del exilio, fruto del currículo intercultural de Arcos; de manera que la novela se presenta como la de más grado de explicitud intercultural de las analizadas en este trabajo. La novelística gomezarquiana se cierra así con una vuelta a la memoria del origen, a la memoria del continente, a la lealtad del futuro hacia esa memoria y al desarrollo, por tanto, de un diálogo intercultural pleno a través de la integración en el mismo autor de una memoria intercultural europea.

7. CONCLUSIONES GENERALES

La tesis de partida para el análisis de la narrativa de Agustín Gómez-Arcos consistía en considerar al autor de Almería dentro de la nómina de escritores interculturales, es decir, aquellos cuya producción literaria nace determinada por el cambio de su país de residencia y de lengua. Esta determinación se aprecia en sus obras a través de los ejes constitutivos analizados en esta tesis: a) en sus obras aparece tematizada la interculturalidad; b) el autor elige motivos temáticos que se afrontan incluyendo esta perspectiva intercultural; c) se configuran personajes que experimentan modelos de conducta en el ámbito de la interculturalidad o de la monoculturalidad; d) aparece también una configuración de espacios que permiten u obstruyen los proyectos de vida intercultural; e) se abre la lengua elegida, la lengua literaria, de manera que sea capaz de expresar la memoria de lo vivido en otro espacio y cultura. Esta apertura de la lengua se ve a través de las señas de bilingüismo, las latencias lingüísticas explícitas e implícitas y la intertextualidad; f) se produce un tratamiento evolutivo de todos estos aspectos, de modo que se observa una continuidad en la narrativa gomezarquiana de los aspectos interculturales y su evolución. Estos aspectos suponen la integración en la figura del escritor de Enix de una expresión estética intercultural de modo que se convierte a través de toda su producción novelística en un escritor transmisor de una memoria intercultural europea. La identidad narrativa integrada en Gómez-Arcos contiene una identidad europea, prefigurada a través de la memoria, ya que la memoria es un relato y un relato es una identidad, según Ricoeur. Arcos incluye en su narrativa una construcción identitaria intercultural europea que culmina con su última novela, *Feu grand-père*, por desgracia no publicada.

Como adelantaba en la introducción de este trabajo, el análisis de las novelas seleccionadas está dedicado a dilucidar el proyecto estético intercultural de la narrativa gomezarquiana. Han quedado demostradas las razones que me ha llevado a seleccionar las cuatro novelas cuyo estudio particular he afrontado de manera profunda: he seleccionado la primera novela del autor escrita directamente en francés y publicada en el país vecino como punto de partida de su narrativa intercultural, novela donde se reflejan algunos aspectos que tienen que ver con la partida y la memoria del país que dejaba atrás, España; he analizado, en segundo término, la novela en la que Arcos centra su atención en el país de destino, Francia, de forma tal que se ve capacitado para criticar a la sociedad francesa en cuanto a su acogida de lo

foráneo, creando así una memoria contemporánea del país de destino, provocando con ello un cambio en la recepción tanto crítica como de público de su narrativa; luego he analizado la última novela publicada por el autor, donde se expresa la normalidad de la interculturalidad en una serie de personajes, situados en un tercer espacio, Grecia, al tiempo que se hace una propuesta intercultural utópica a partir de las raíces culturales europeas; por último, he analizado la última novela escrita por el autor, aún inédita, donde se refleja la necesidad de la memoria intercultural y una suerte de testamento ideológico junto a una clara explicitud y tematización de la interculturalidad reflejo del currículo del autor.

En *L'agneau carnivore*, Agustín Gómez-Arcos comienza su carrera novelística en francés, fuera del ámbito de influencia de su país de origen. Este hecho origina una serie de condiciones que hacen de esta primera novela un claro ejemplo de novela intercultural iniciática. La novela es un ejercicio de libertad con respecto a la situación contextual de España y con respecto a los tabúes de su cultura. Gómez-Arcos exprime sin cortapisas la libertad de expresión que ya experimentara en el primer montaje de una de sus obras en el Café-Théâtre de l'Odéon, donde, sorprendido, al finalizar los ensayos se dio cuenta de que no había ningún censor para ver el espectáculo antes de su presentación en público. La libertad de expresión del país de destino es uno de los factores que determinan la valentía temática de la novela. Pero no es el único. La distancia entre el escritor y el objeto literario, es decir, la casi imposible lectura del texto por parte de la sociedad española, reflejada en la novela, hace que el escritor exiliado se tome la libertad de escribir sobre temas tabúes de la cultura de origen, como puede ser la homosexualidad, temática, por otro lado, recurrente en el autor de Enix. Por último, la lengua es un factor determinante para la expresión en libertad que se observa en la novela. Se trata de una lengua aprehendida, la lengua del otro, donde el autor no tiene ni memoria ni tabúes, es una lengua «virgen» que le permite expresarse sin las restricciones que contiene la lengua materna. Esta «virginidad» de la lengua proporciona además la posibilidad de reconstruir una memoria, una memoria necesaria que, como digo, no existe en la nueva lengua. *L'agneau carnivore*, a pesar de no tratarse de una novela autobiográfica, así lo asegura el propio autor, sí proporciona una expresión de la infancia en la nueva lengua al escritor. Del mismo modo que le proporciona la posibilidad de escribir una memoria histórica en esa nueva lengua. De modo que la lengua aprehendida, vacía de memoria y de cortapisas culturales se desarrolla en la

primera novela de Arcos como un condicionante de la extraordinaria libertad con que se expresa el autor y la posibilidad de una expresión de la infancia y de la historia silenciada del país de origen.

El motivo central de esta novela es el incesto, motivo que se repite en otras novelas de Arcos. El incesto en la primera novela del autor de Almería tiene un sentido de génesis, de inauguración de un nuevo orden que rompe con el pasado y propone un futuro desligado de este. El sentido de génesis viene reforzado por el significado y similitud fónica que se desprende del nombre del protagonista y del título de la novela, Ignacio, el cordero carnívoro: «Agnus Dei», el cordero de Dios. Sentido religioso que se repite en todas las novelas aquí analizadas, aunque con matices diferentes. El nuevo orden de esta novela es un orden en realidad sin posibilidad de futuro, un orden infructuoso, a causa de la relación homosexual. Se trata pues de una implosión monocultural, extremo de endogamia que se refleja en la novela por esa relación incestuosa homosexual y la imposibilidad de aceptación de lo foráneo —representado en el personaje de Evelyn—. El fracaso del bando republicano en la Guerra Civil, que se erige como momento axial del tiempo en la narración, la dictadura, la desesperanza de un cambio de régimen para el país provocan en el autor la destrucción simbólica que se opera en la novela; una destrucción que va directamente contra el régimen dictatorial que le ha obligado a salir del país, pero que muestra al mismo tiempo una sociedad enferma, con poca esperanza de sanación, enferma de monoculturalidad extrema.

La primera novela de Arcos supone el contacto con el país de destino y con sus lectores. El escritor ejerce la libertad que le proporciona la escritura en el otro, en la lengua del otro y para el otro, con muestras de lo propio, proporcionando un diálogo lingüístico y cultural entre las dos memorias y tradiciones culturales a través de la selección temática, el bilingüismo y la intertextualidad. Asimismo, Arcos vuelve a su tierra en esta novela y, de alguna manera, rinde cuentas con el pasado y con la historia que le ha marcado vitalmente, una vuelta para la memoria. Arcos comienza así su carrera literaria francófona.

En la segunda novela analizada en este trabajo, *Bestiaire*, la narrativa de Arcos da un giro de suma importancia: se produce un claro acercamiento a la cultura de destino. El escritor lleva dieciocho años instalado en Francia, tiempo que en esta novela se demuestra suficiente para la plena adquisición de la lengua y la idiosincrasia que la constituyen. La novela está escrita en forma de diario, un

conjunto de diarios de personajes franceses, de modo que se busca la desaparición de un narrador que pueda confundirse con el escritor: en la forma narrativa se produce el acercamiento a lo francés, disimulando en lo posible la voz de Arcos. Este acercamiento estructural se refleja, como es de esperar, en la lengua: Gómez-Arcos escribe en un francés coloquial, cargado de la idiosincrasia propia de su época, sin olvidar el origen español, patente a través de la tratamiento bilingüe de la lengua.

Como sucede en la primera novela del autor, aquí también nos encontramos con el incesto como motivo central de la novela, y también como sucede en *L'agneau carnivore*, el incesto viene acompañado de todo un sistema simbólico que lo acerca a lo divino. De nuevo se nos presenta el incesto como una génesis, el principio para la construcción de un nuevo orden partiendo de la historia reciente de Francia. El incesto se produce entre los trillizos y su madre, a modo de castigo hacia esta por su adscripción a Mayo del 68. La madre, en representación de la patria francesa, sufre la transformación de los valores seguidos en la primavera de París a los valores defendidos por sus trillizos y M. Hugues, basados en la Francia colaboracionista nazi. Este cambio, consumado en el incesto, produce el nacimiento final del engendro, padre de una nueva patria: «enceinte d'un futur père de la patrie» (B 160). Como digo, este incesto está relacionado con la religión, con la divinización del relato acercándolo a un texto fundacional divino: la Santa Trinidad reflejada constantemente en los trillizos, la madre como la Virgen que va a traer un nuevo mesías, la propia estructura del texto en forma de evangelios y su título que hace referencia a un libro medieval de origen religioso y que muestra la divinidad de las bestias. El engendro, el nuevo mesías que surge del incesto, es un representante de la extrema monoculturalidad, del odio xenófobo, de modo que se muestra en este caso una implosión monocultural en el país de destino motivada por los sucesos que Arcos observa: por ejemplo, el ascenso electoral del Frente Nacional.

Como se puede observar, Arcos da un salto significativo con esta segunda novela. Se muestra capacitado para acercarse a la cultura del país de destino y criticarla desde dentro, a través de un texto sumamente alegórico que intenta prevenir de la deriva racista que se está produciendo en Francia. La novela está cargada de ridiculizaciones hacia la ideología de derechas que ostenta el discurso xenófobo, se mueve, por tanto, entre la sátira y la crítica social. Este cambio de rumbo en la narrativa gomezarquiana provoca la desaparición del autor de los círculos críticos y, por ende, la disminución de sus lectores. La osadía de utilizar su libertad, propia de

un escritor fuera de su lugar de origen, le cuesta el silencio mediático con respecto a su obra y, probablemente, el actual olvido en que está sumido en Francia el autor de *Enix*.

En la tercera novela analizada aquí, *L'ange de chair*, encontramos otro giro importante en la narrativa de Arcos. Se trata de la última novela publicada del autor. En esta novela se muestra una suerte de superación de la interculturalidad, en tanto ya no aparece tematizada, se produce y se muestra de manera natural. Además, la novela se sitúa fuera de los dos países que habita el autor, aunque estos aparecen representados por dos de sus personajes principales. La narración se despega de la primera persona narrativa para adquirir una instancia narrativa intermedia: el *narrador con*. Esta instancia narrativa permite la aparición de la voz del otro, de manera que ya en la estructura narrativa nos encontramos con la superación de la barrera del «yo» para dar voz al otro. Asimismo, en esta novela ya no se produce la denuncia de ninguna implosión monocultural, como sucede en las dos novelas anteriores. La superación de las barreras que separan a los personajes es tal que en la novela no se especifica en qué lengua se hablan personajes de nacionalidades diferentes.

Por otro lado, uno de los motivos centrales de la novela es la mitificación del propio relato, de manera que en este sentido guarda relación con las novelas anteriores ya que se produce una sublimación del relato en un sentido divino: en el caso de las anteriores era a través de la religión cristiana de manera exclusiva, mientras aquí se hace a través de ésta y de la cultura clásica, pilares de la cultura occidental. Se produce una deificación de los personajes, una relación continua entre los relatos míticos y la narración, la situación en Atenas del relato contribuye a ello; de modo que se produce un sistema alégorico complejo que relaciona al relato con la Grecia clásica y la tradición bíblica judeocristiana. Además, en este caso nos encontramos también con el incesto como motivo central. Un incesto figurado entre el protagonista de la novela y el personaje que le da título: Christian y Panaïotis; incesto figurado, por cierto, fruto de otro incesto figurado entre Christian y Myosotis. En el incesto se produce una relación intercultural, de entrega al otro, a través del amor, de modo que ya en el hecho incestuoso se produce una apertura, contrariamente a lo que veíamos en las novelas anteriores. Este incesto, junto a la mitificación del relato, nos proporciona de nuevo una interpretación genética de la novela, pero en este caso se nos presenta un proyecto utópico intercultural ya que

produce un final feliz, de comienzo de un nuevo tiempo, pero sin fruto posible; de nuevo la relación homosexual imposibilita la continuidad del proyecto. En el caso de la primera novela, esto es lo que muestra, entre otros elementos, la implosión monocultural que se refleja en la narración; aquí, por el contrario, se muestra una apertura al otro, una superación del narcisismo del que habla Gascón Vera¹⁶⁸ en cuanto a *L'agneau carnivore*, y de la xenofobia reflejada tanto en esta como en *Bestiaire*. El discurso utópico que se refleja en la novela y la ficcionalización que se opera a través de la mitificación y la labor profesional del protagonista, junto a la última frase del texto¹⁶⁹, me llevan a pensar en la proyección de un mundo intercultural solo realizable en la ficción, en la ficción mítica, como bien se demuestra en el propio relato y en su continua mitificación, como si de un relato mítico, fundacional, se tratase (en paralelo con la suerte de evangelios representados en *Bestiaire*). De manera que se muestra a la utopía como un camino a seguir, motor de la historia, siempre a través de una relación amorosa, apertura total hacia el otro.

En cuanto a la última novela escrita por el autor de Almería y última novela analizada en este trabajo, *Feu grand-père*, nos enfrentamos a la culminación del proyecto estético intercultural de Arcos. En este caso, el autor vuelve al ejercicio de la memoria que caracteriza su primera producción narrativa, aunque no se trate de una memoria exclusiva del país de origen del autor. La memoria aparece tematizada, se expone la necesidad de su conservación y difusión. La memoria se extiende a Europa, ya no solo se centra en España, aunque es ahí donde encontramos su origen; de modo que se trata de una memoria intercultural proporcionada por el currículo intercultural del autor. Después de veintinueve años en Francia, con continuas estancias en España, el autor se sitúa entre los dos países, entre las dos lenguas y entre las dos memoria histórico-culturales. En la novela aparece también tematizado el hecho intercultural, cosa que no había sucedido en ninguna otra novela del autor de manera tan explícita¹⁷⁰. Esta tematización se realiza a través del personaje principal, un exiliado de la Guerra Civil española y su descendencia. Es por tanto esta novela la más explícitamente intercultural del autor de Enix, donde se refleja no solamente el hecho del exilio republicano, también se ven reflejados en las novela

¹⁶⁸ *Op. Cit.*

¹⁶⁹ «L'ange enfin se sait un dieu. De plein droit. Un poète dort entre ses bras.» (ADC 238).

¹⁷⁰ Otra novela del autor en que se tematiza el contacto con el otro es *La femme d'emprunt*. Donde el protagonista, Peito o Pepi, realiza el mismo periplo que lleva a Arcos a París.

otros movimientos migratorios de origen español en el pasado, del otro extremo de Europa y de origen africano en la época contemporánea, siempre con la separación espacial entre norte y sur, o lo que es lo mismo, entre el mundo rico y el pobre.

El regreso a la memoria española, a la memoria que ha marcado la mayor parte de la producción del escritor, con el momento de la Guerra Civil como motor de la historia del siglo XX español, se produce de manera explícita con la identificación del autor con el personaje a través del pueblo de origen, lo que le proporciona la posibilidad de hablar de su tierra de manera clara y sin subterfugios narrativos, al contrario de como sucede en *L'enfant pain*, donde no se menciona el nombre del pueblo de origen. Esta vuelta, digo, se produce también a través de una vuelta a la lengua: es la novela donde más evidencias de la lengua latente aparecen entre todas las aquí analizadas. La memoria del origen se refleja y se trasmite a través de la lengua de origen, una lengua que aparece de manera explícita señalada en el texto o inserta en el francés, lengua literaria de Arcos. De esta manera, la novela ofrece, de manera clara y explícita, a través de su constructo, una memoria lingüística y cultural produciéndose así un diálogo intercultural más que evidente.

Por otra parte, la novela tiene como motivo central la ideología de izquierdas con la que se identifican la mayor parte de los personajes. Es por eso que considero que esta última narración de Arcos es una suerte de testamento ideológico. De manera que el autor expone muchos de los temas que le preocupan a través de sus personajes. La clara identificación biográfica que se produce en la novela me lleva a pensar que son las ideas del autor las que se ven reflejadas en la narración, que ya no experimenta como en *Bestiaire*.

El proyecto intercultural que se observa en el universo narrativo está centrado en la segunda generación de origen migrante, en la generación de los nietos del exiliado, cuya figura se encuentra idealizada en la novela con una suerte de santificación, en coherencia con el simbolismo religioso utilizado siempre por Arcos. Es la generación de los nietos la que se encarga del ejercicio de la memoria, de modo que se produce en ella una mirada hacia atrás, una lealtad hacia el origen intercultural y una búsqueda del modelo ideológico para enfrentar el futuro. Esta lealtad es el centro del proyecto intercultural de la novela: las nuevas generaciones son interculturales y no dejan esa riqueza en el pasado, la utilizan para avanzar hacia el futuro. Por otro lado, es el amor lo que provoca el origen intercultural de los personajes, el amor no es otra cosa que la entrega al otro, que apertura plena hacia el

otro. Como sucede en *L'ange de chair*, el amor está en el origen del proyecto intercultural que aparece en la esta novela.

La trayectoria estética que se vislumbra en el grupo de novelas analizadas en este trabajo muestra una progresión coherente y siempre ligada al sentido intercultural que se opera en todas ellas. La primera novela de Agustín Gómez-Arcos supone la inauguración de una expresión estética en la lengua del otro y para el otro. Como tal nos encontramos con la construcción de una memoria infantil e histórica en la nueva lengua de expresión, donde se produce un diálogo intercultural a través de la aparición de la latencia lingüística y del intertexto, amén de la explicitud cultural que supone toda la narración. El autor se presenta así ante los lectores franceses, incluso aparece un saludo directo en la novela que indica la aproximación al otro que se produce en la novela¹⁷¹. Aparece, por otro lado, el incesto como modo de expresar el origen de una cultura nueva que rompa con el pasado. Ese incesto representa la implosión monocultural en la que está sumido el país de origen del autor, dominado por una dictadura a punto de desaparecer, dictadura que está en el origen del su currículo intercultural. Al tiempo que utiliza el símbolo religioso, que sublima el proyecto destructivo de los personajes. Se muestra pues al país de origen, el país que en cierto modo lo ha expulsado y lo pone frente a un público foráneo y lo obliga a desarrollar su libertad de expresión en la lengua del otro. Se muestra una visión pesimista del país con ese final endogámico, infructuoso, de destrucción de todo lo que supone la cultura española que ostenta el franquismo. De modo que estamos ante el regreso al origen, desde una libertad inusitada que va más allá de la libertad de expresión del país de destino, el regreso a la memoria del país de origen y de la destrucción de todo lo que representa el monopolio cultural de la dictadura, estado propicio para la implosión monocultural.

En el segundo momento del recorrido estético intercultural analizado en esta tesis vemos un paso decisivo que se centra en el acercamiento y crítica del país de destino. De nuevo, y de manera coherente, la novela contiene un incesto acompañado por la religión como modo de sublimación del relato. Este incesto está dirigido a mostrar, del mismo modo, un estado de extrema endogamia, un estado de implosión monocultural. En este caso, el autor se acerca a la voz de sus lectores con una plena adaptación a la lengua y a la idiosincrasia que le son propias para mostrar el peligro

¹⁷¹ «Moi, je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. Et ravi d'avoir fait votre connaissance» (AC 319)

de una sociedad monocultural. Esta visión es el reflejo de los sucesos que se producen en Francia. El autor muestra una suerte de texto divino donde se propone un futuro de autodestrucción, de implosión monocultural. De modo que se produce un avance en la narrativa de Arcos, pero cargado de coherencia, ya que en el fondo se trata del mismo discurso que encontramos en la primera novela pero aplicado al país de destino, lo que muestra una relevante integración y la posibilidad de la crítica desde el conocimiento.

El tercer paso en esta trayectoria supone la superación de la interculturalidad como elemento tematizado. De nuevo aparece el incesto, con lo que sigue de manera coherente el elemento genético que hay en las dos novelas anteriores, junto con la mitificación del relato. Se propone así otro texto «sagrado» que proporciona el inicio de una cultura nueva, aunque en este caso se muestra un mundo positivo, cargado de utopía. La interculturalidad se hace posible en la ficción, en el mito, de modo que se trata de un «no lugar» que se muestra como camino, como único modo para la Historia avance, desde un encuentro amoroso intercultural, muestra de la total entrega al otro.

La última novela del autor cierra el círculo de proyección estética intercultural de Agustín Gómez-Arcos. En ella se produce un intento fallido, por la falta de publicación, de diálogo intercultural pleno. Nos encontramos con una vuelta a la memoria de origen, pero esta memoria está superada por la mirada hacia el futuro de las nuevas generaciones de origen intercultural. Como si de un reflejo se tratase, el autor escribe en su última narración una profundización en la memoria histórica y personal que ya se produjera en su primera novela. En la identificación con el personaje observamos una clara muestra de la visión personal del autor, quien hace mucho más evidente su lengua materna, el español, dentro de su lengua literaria, el francés. Se produce una tematización tanto de la necesidad de la memoria, una memoria con una clara filiación ideológica de izquierdas, y la tematización del hecho intercultural y su continuidad en las siguientes generaciones. El ejercicio de la memoria de éstas supone un proyecto de futuro leal a la interculturalidad del origen, acompañado de una clara filiación ideológica republicana. Y como último mensaje dentro de la novela nos encontramos con el amor como medio necesario para el contacto con el otro, un contacto pleno, de entrega, que ya se había reflejado en *L'ange de chair*; de modo que encontramos un

discurso coherente con la novela anterior, pero más pegado a la realidad, a la realidad del devenir generacional de origen intercultural.

En resumen, nos encontramos con una clara evolución en el proyecto estético intercultural de Agustín Gómez-Arcos. Vemos cómo el autor inaugura la lengua y entra en contacto con los lectores del país vecino a través de la recuperación de la memoria de su tierra de origen, cómo se acerca a la idiosincrasia del país de destino para criticar de nuevo un estado monocultural pero esta vez en Francia, construyendo una memoria contemporánea, para luego proponer a través de la mitificación del relato un mundo intercultural como motor utópico de la Historia a través de las raíces culturales comunes del continente europeo, y finaliza con la vuelta a la memoria personal y colectiva, una memoria claramente intercultural, que le lleva a reflejar un testamento ideológico donde el amor funciona como elemento esencial de apertura al otro. En este proceso estético, el autor utiliza unos elementos recurrentes que van dirigidos a universalizar su discurso, un discurso claramente ideológico que se ve reflejado sin tapujos en su última novela. El incesto, la religión y la mitificación funcionan como ejes temáticos que engarzan la construcción estética entre dos lenguas y culturas diferentes, de manera que es desde ese planteamiento universalizador y unificador de la cultura occidental que Gómez-Arcos nos plantea su proyecto intercultural, un proyecto que aboga por la tolerancia hacia el otro, por la apertura necesaria de las diferentes culturas que él mismo ostenta.

Como se ha visto, la obra del autor de Almería puede ser estudiada bajo el prisma de la crítica psicoanalítica. Esta vía de investigación puede ser sumamente interesante para entender en profundidad la narrativa gomezarquiana. Por otro lado, el planteamiento que se ofrece en este trabajo abre ciertas vías de investigación que están dirigidas a entender de manera profunda el proyecto estético intercultural que se opera en las obras de autores que tienen un currículo similar al de Agustín Gómez-Arcos. Este *modus operandi* puede ser aplicado asimismo al resto de las novelas del autor de Enix con el fin de cerrar el estudio intercultural de su narrativa con todos los matices que ofrecen el resto de sus novelas. Pero puede ser de gran utilidad el estudio de novelas representativas de autores como Jorge Semprún, Adelaïde Blázquez o Michel del Castillo, de manera que se puedan resaltar los elementos comunes entre todos ellos en relación con su escritura en un estado de interculturalidad fáctica. También sería interesante tener en cuenta a autores que son hijos de españoles


exiliados en Francia, como es el caso de Jean-Baptiste Del Amo, premio Goncourt 2009 a la primera novela por *Une éducation libertine*, o Carole Martínez, quien en el momento de la escritura de esta tesis cuenta con dos novelas —*Le coeur cousu* y *Du domaine des murmures*— de gran éxito en el país vecino.

8. ANEXOS

8.1. Anexos generales

8.1.a. Informes de censura

En este anexo incluyo dos de los informes de la censura franquista enviados a Agustín Gómez-Arcos, donde se le informa de la prohibición en dos ocasiones —en 1961 y 1965— de una de sus obras teatrales. Se trata de la misma obra, pero con el título cambiado. Estos documentos me han sido prestados por Antonio Duque.


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección Teatro

N.º 1539-61

JO/CM



Vista la instancia suscrita por D. José Moreno de la Puerta, en la que solicita autorización para representar la obra original de D. Agustín Gómez Arcos titulada "VERANO", esta Dirección General, vistos los informes emitidos por el Gabinete Técnico de los Servicios de Teatro, ha resuelto no acceder a lo solicitado.

Lo que lamento comunicar a Vd., para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Madrid, 28 de noviembre de 1961.

EL DIRECTOR GENERAL

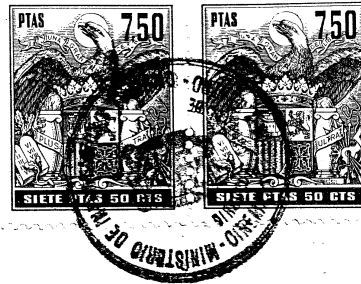
SR.D. JOSE MORENO DE LA PUERTA.-- M A D R I D



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE
CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Servicio de Teatro
Sección Licencias e Inspección

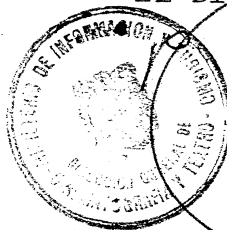
N.º 13.58-65



Con sujeción al acuerdo adoptado por el Pleno de la Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 27 del corriente mes de julio, este Centro Directivo, ha resuelto desestimar el recurso formulado por Vd., contra el fallo prohibitivo, acordado por dicho Organismo Censor, sobre su comedia original titulada, "BALADA MATRIMONIAL", quedando ratificada, en consecuencia, la prohibición de la citada obra y agotada la vía administrativa.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Madrid, 28 de julio de 1.965.
EL DIRECTOR GENERAL,



Sr.D. Agustín Gomez Arcos.- Los Madrazo, 18.- M A D R I D .-

Mod. 261

8.1.b. Carta de Gómez-Arcos dirigida a Manuel Fraga

Aquí incluyo la carta que Arcos envió al entonces Ministro de Información y Turismo, Don Manuel Fraga Iribarne, antes de salir de España, donde expone las razones de su partida. Este documento también ha sido prestado por Antonio Duque.

AGUSTIN GOMEZ-ARCOS

Madrid.

Madrid a 25 de Octubre de 1.966

Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne
Ministro de Información y Turismo
MADRID.

Excmo. Sr.:

El que suscribe, Agustín Gómez-Arcos, mayor de edad, escritor, se permite la libertad de dirigir a V. E. esta carta para exponer los motivos que han determinado su decisión de marcharse de España, concretamente a Londres, para dedicarse, durante una temporada cuya duración es por el momento imprevisible, a actividades totalmente ajenas a sus deseos personales y profesionales.

Ante todo, lamento la posibilidad de molestarle o distraerle de sus ocupaciones con un asunto cuya importancia puede ser mínima para ese Ministerio, pero que considero trascendental desde mi punto de vista personal.

La decisión de emigrar se debe, ante todo, a la insostenible situación económica que, como consecuencia inmediata de los hechos que relaciono más abajo, he atravesado últimamente. Esta precaria situación deriva, a mi juicio de un modo inmediato, de la actitud que algunos departamentos dependientes de ese Ministerio mantienen sistemáticamente sobre mi obra.

Como hechos que fundamentan esta afirmación puedo citar los siguientes:

- A) Según oficio número 1.539-61 de fecha 28.11.61 fué prohibida por la Censura mi obra "SANTA JULIANA", presentada con el título de "VERANO".
- B) El premio Lope de Vega 1.962 fué concedido a mi obra "DIALOGOS DE LA HERESIA"; algunos periódicos publicaron la noticia; después, el premio fué anulado y declarado desierto, lo que impidió el estreno de la obra en el Teatro Español y me causó un gran perjuicio artístico y económico, ya que la obra, estrenada en Mayo de 1.964 en el Teatro Reina Victoria en condiciones profesionales sumamente distintas, consiguió un fracaso.

(A título anecdótico puedo informarle que, después de la revocación del premio, la obra me fué pedida para ser representada en Francia y Argentina aireando y fundamentando su lanzamiento publicitario precisamente en aquella revocación; me negué rotundamente).

.. / ...

Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne - Madrid 25 Octubre 1.966

../...

- C) La Televisión Española me encargó en Agosto de 1.965 una adaptación de "LAS ALMAS MUERTAS", de Gogol, y después de trabajar en el guión durante un mes y entregarlo, dicho Organismo decidió no hacerlo, causándome así un quebranto artístico y económico, pues no se me pagó un trabajo realizado por encargo del Departamento de Guiones.
- D) También Televisión Española en el año presente me encargó un guión original de media hora, titulado "ADIÓS", que fue prohibido posteriormente por la Censura.
- E) Televisión Española de nuevo me encargó el guión de mi obra "ELECCIONES GENERALES", premiada en 1.960 con el Premio Primer Festival Nacional de Teatro Nuevo, para, después de realizado el trabajo, comunicarme que tampoco era posible dar dicha obra en las antenas de T.V.E.
- F) Mi obra "BALADA MATRIMONIAL" ha sido también prohibida por Censura y lleva hasta el momento en dicho Departamento más de 18 meses retenida, no siendo posible salir adelante con este asunto y habiendo impedido su estreno por la compañía de Mari Carrillo en Enero 1.966.
- G) El premio Lope de Vega 1.966 fue declarado desierto en su primera categoría. El segundo premio Lope de Vega 1.966 fue otorgado a mi obra "QUERIDOS MIOS, ES PRECISO CONTAROS CIERTAS COSAS". Estimo que la virtualidad del Primero me corresponde, aunque la condición de segundo Premio impide su estreno autónomo en el Teatro Español de Madrid. Por otro lado, la obra tampoco podrá estrenarse en otro Teatro Nacional, según decisión del Sr. Comisario de Teatros Nacionales, que así me lo ha comunicado verbalmente.

(El autor sabe que no le asiste el derecho de estreno, pero ha intentado gestionarlo con el Sr. Comisario de Teatros Nacionales, porque hay precedentes, pues el Teatro Nacional María Guerrero estrenó "LAS HOGUERAS DE SAN JUAN", de Lopez Aranda, también segundo premio Lope de Vega, cuando el primer premio del mismo año lo obtuvo la obra "EPITAFIO PARA UN SONADOR", de Adolfo Prago, cuyo estreno en el Teatro Español se llevó a cabo normalmente.)

Como consecuencia de todo lo expuesto, me supuse en el derecho de solicitar del Director General de Cinematografía y Teatro una entrevista con el propósito de aclarar mi situación, pero dicha entrevista se me ha negado sistemáticamente en los varios intentos de concretarla durante estos dos últimos años.

En la presente temporada se presentarán también a censura obras mías, pues algunas empresas tienen el propósito de estrenarlas, pero, dada la índole de dichas obras, temo con cierto fundamento

.../..

Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne - Madrid 25 Octubre 1.966

.../...

que suceda de nuevo lo que ha venido sucediendo hasta ahora.

Me interesa mucho aclararle que, si se pudiera sospechar de alguna razón de índole política por la que los departamentos dependientes de éste Ministerio mantienen respecto a mi obra y de mi persona la evidente actitud de hostilidad que reflejan los puntos más arriba expuestos, quizás yo mismo pudiera encontrarla justificada, pero la realidad es que nunca me he solidarizado públicamente con ninguna manifestación de crítica al Régimen ni he firmado manifiestos de ninguna índole, a pesar de que en su día se ha buscado mi firma, ya que considero que mi deber profesional y mi actitud intelectual sobre los acontecimientos de la vida del País se circunscriben a la creación literaria exclusivamente.

Por último, debido a la índole especial de mi teatro, de difícil acceso a los escenarios comerciales y habiendo sido inútiles hasta el momento todos mis esfuerzos por estrenar en un teatro oficial, por la constante oposición a que ya me he referido, mi situación se ha hecho insostenible y me veo obligado a abandonar mi País y marcharme a trabajar al extranjero para solucionar mi vida.

Me interesaba poner en el conocimiento de V. E. todas estas cosas, pues temo que, por mínimas, no estén al alcance de sus preocupaciones diarias.

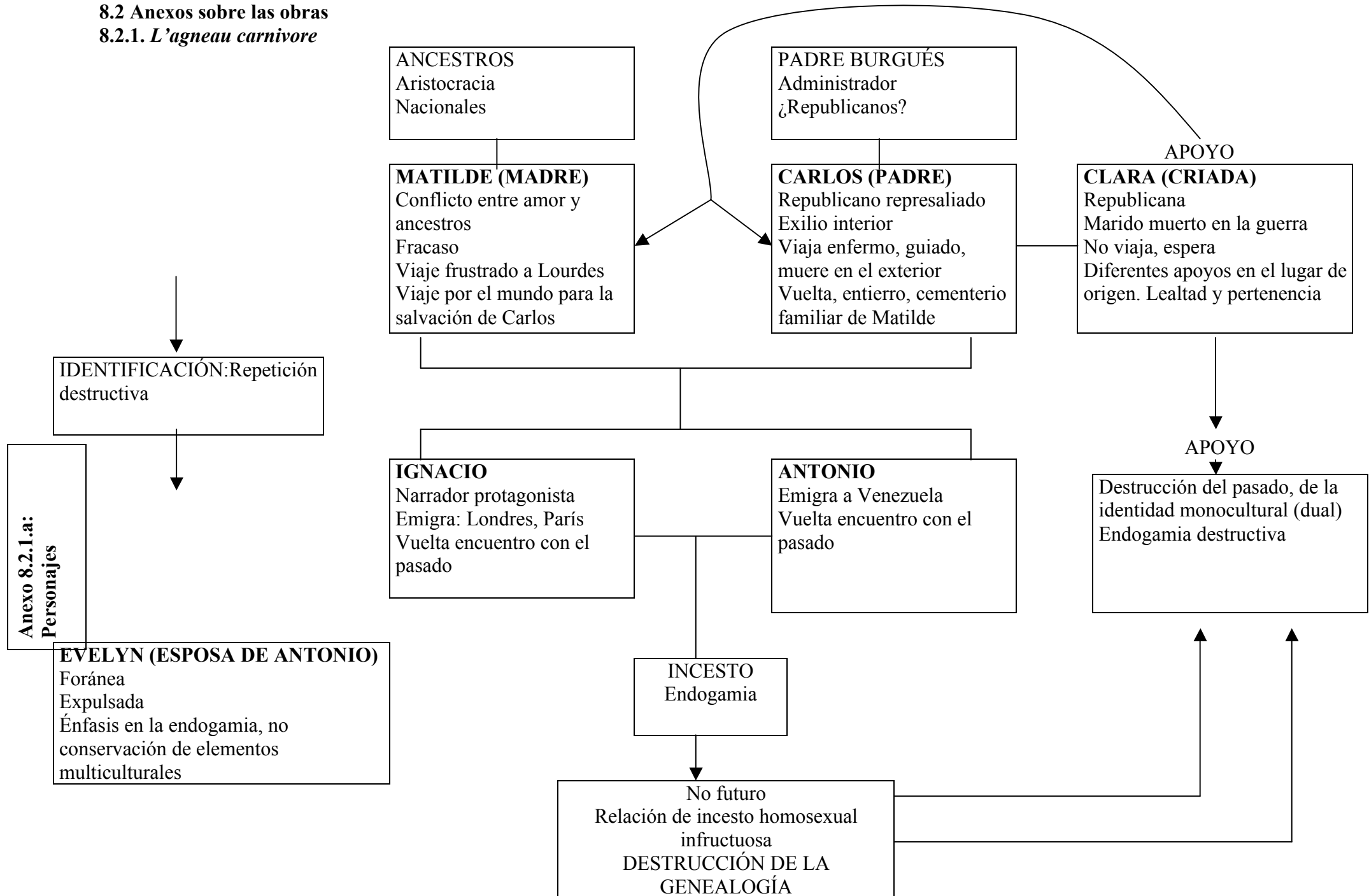
Sin otro particular, aprovecho la ocasión para saludarle

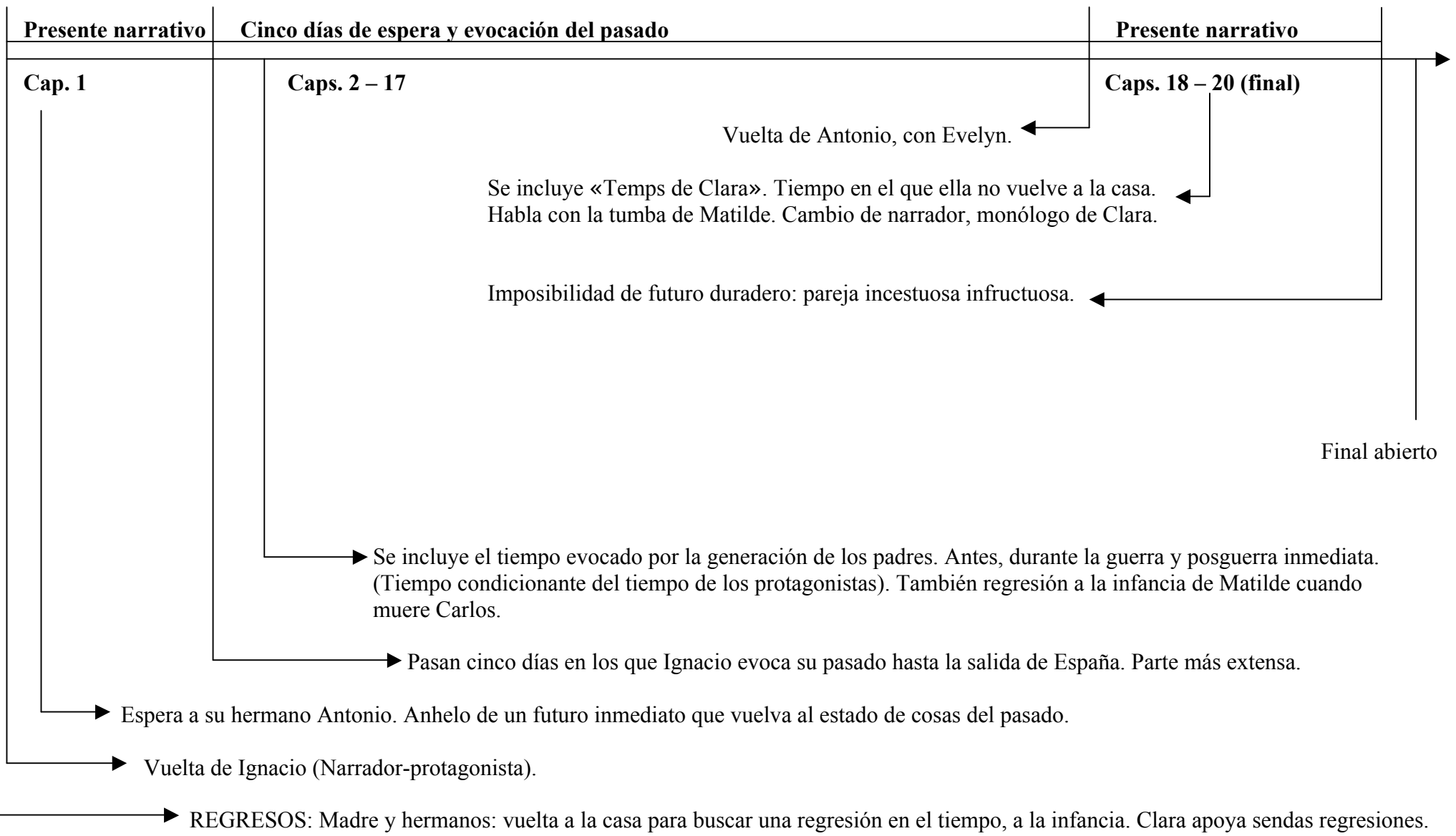
atentamente.

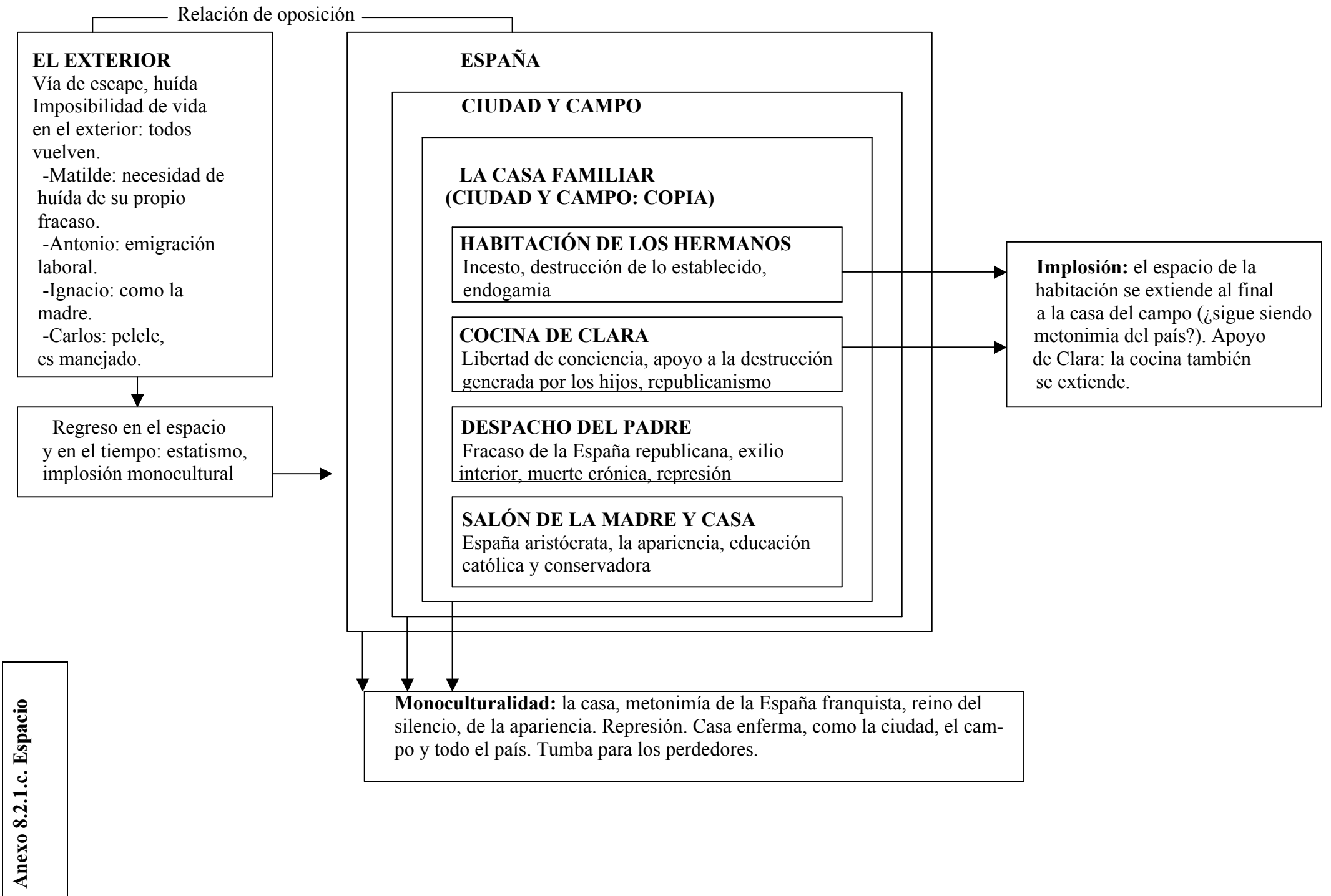
Agustín Gómez-Arcos.

8.2 Anexos sobre las obras

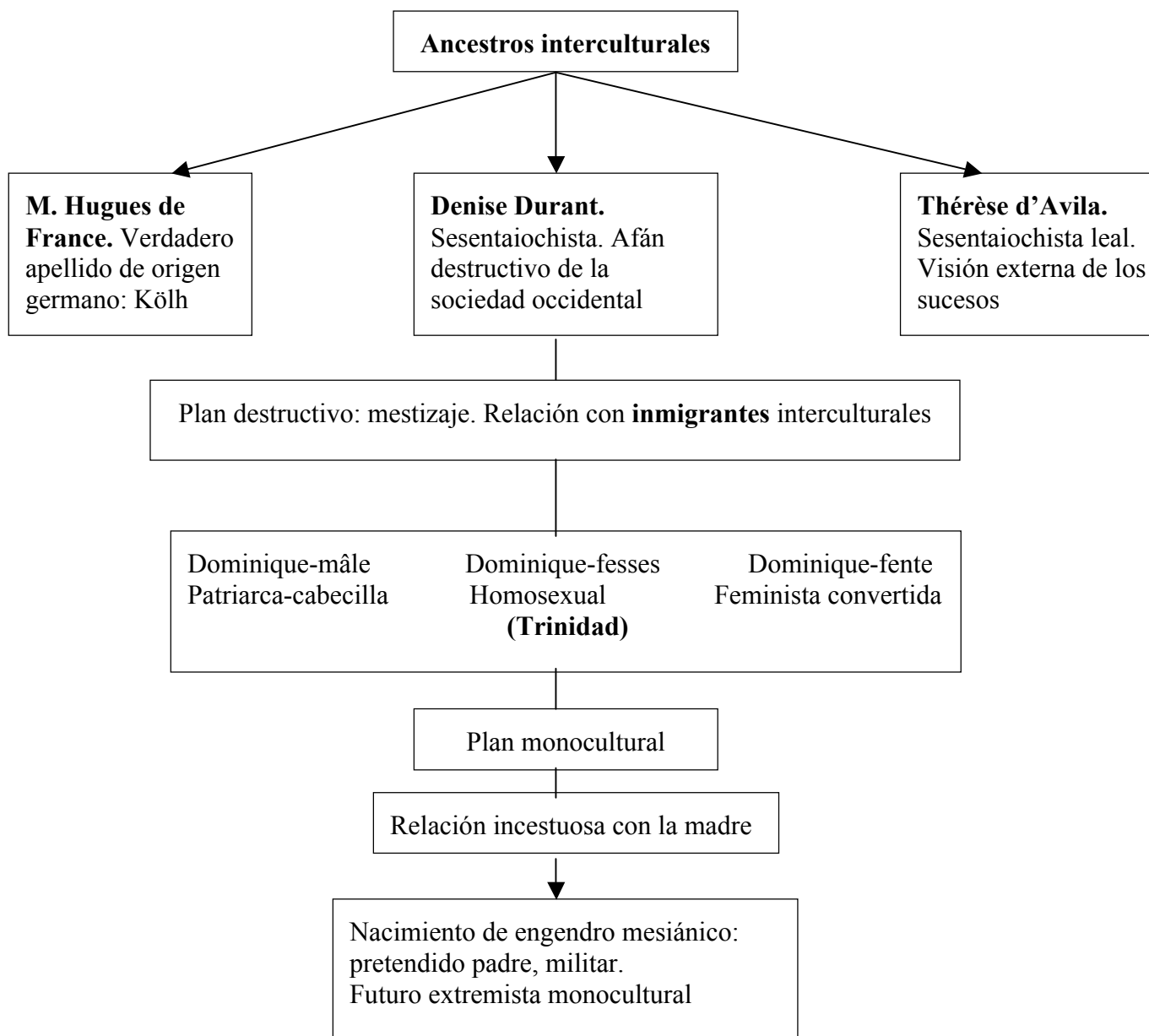
8.2.1. *L'agneau carnivore*

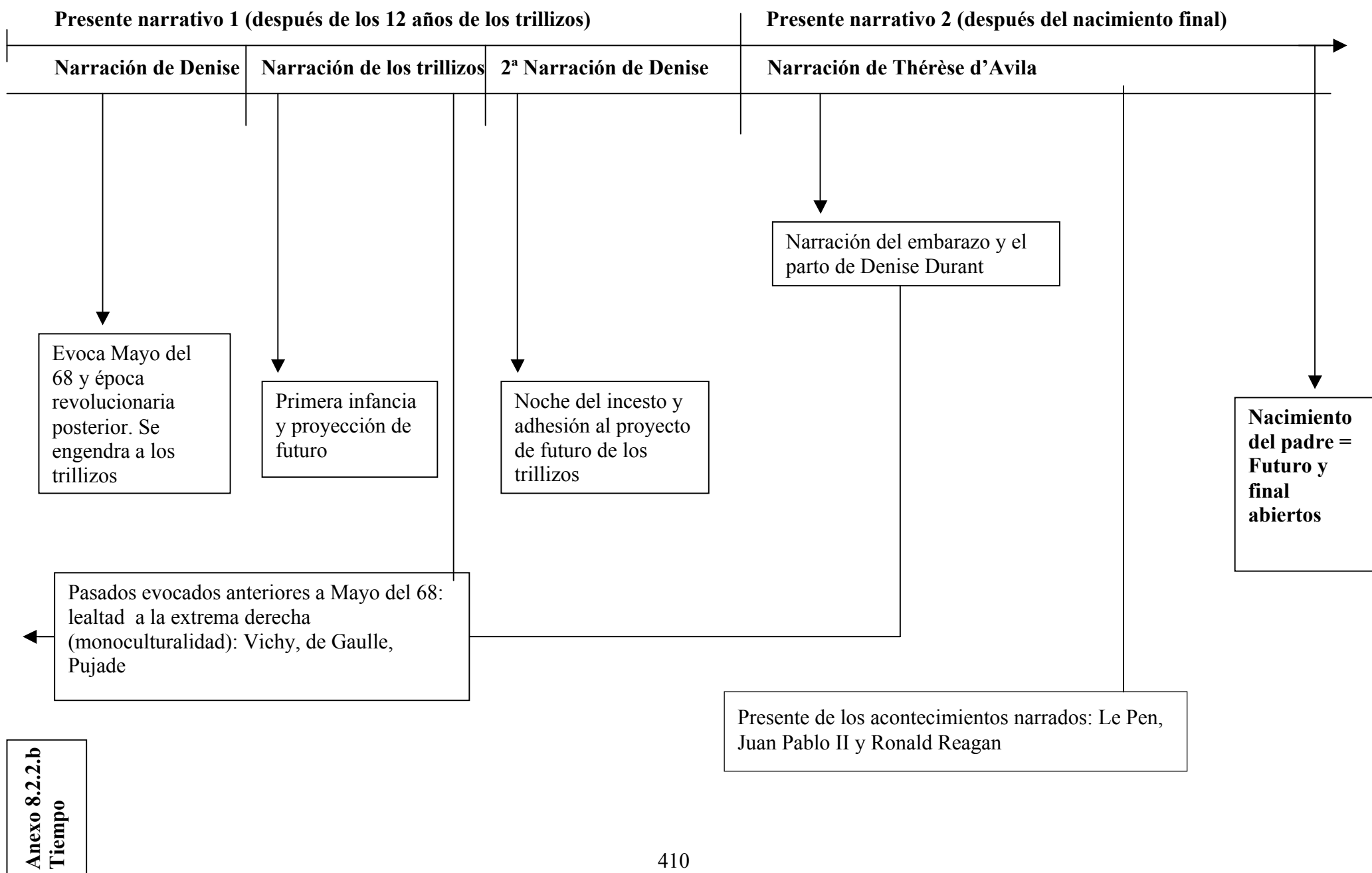


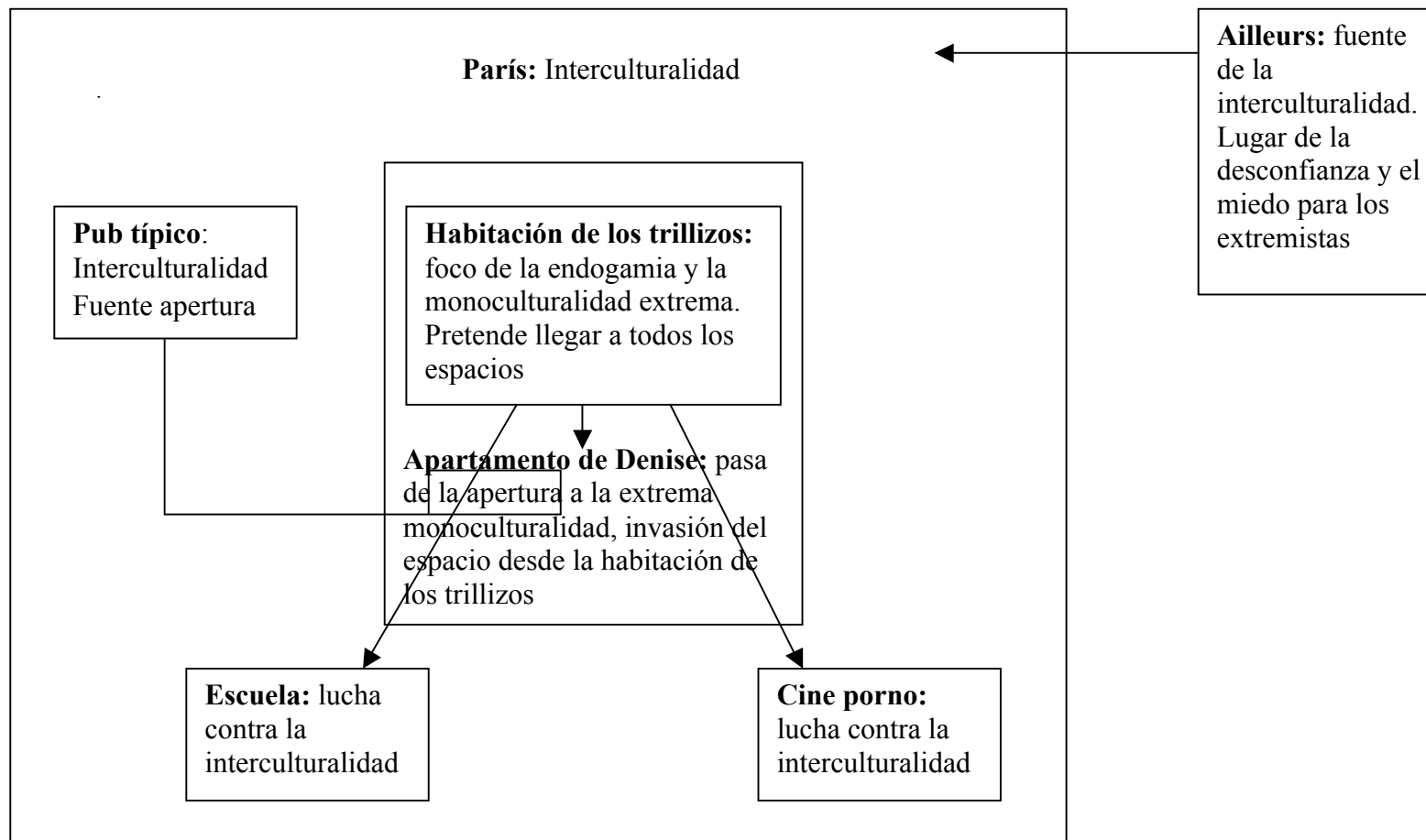




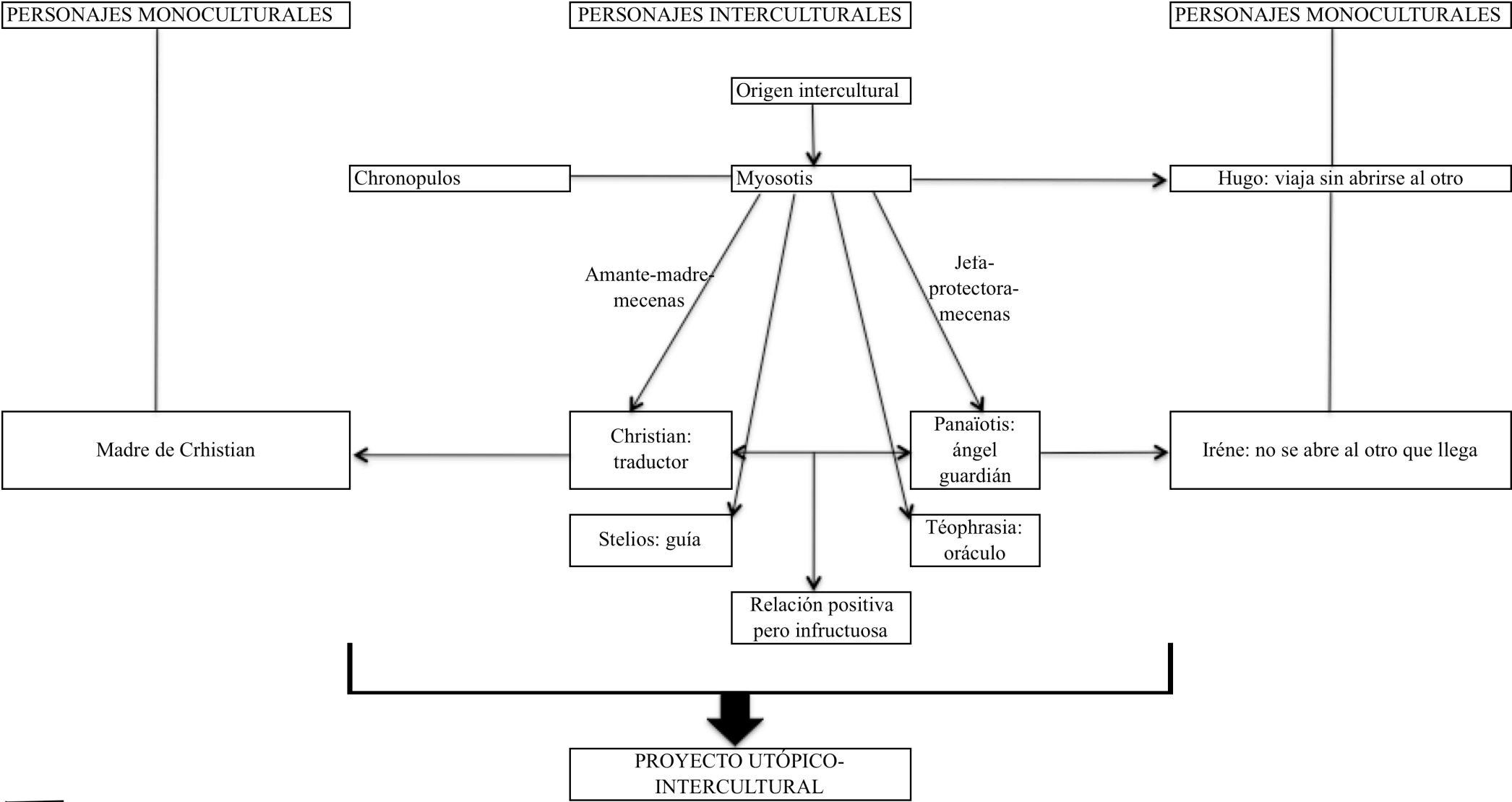
8.2.2. Bestiaire

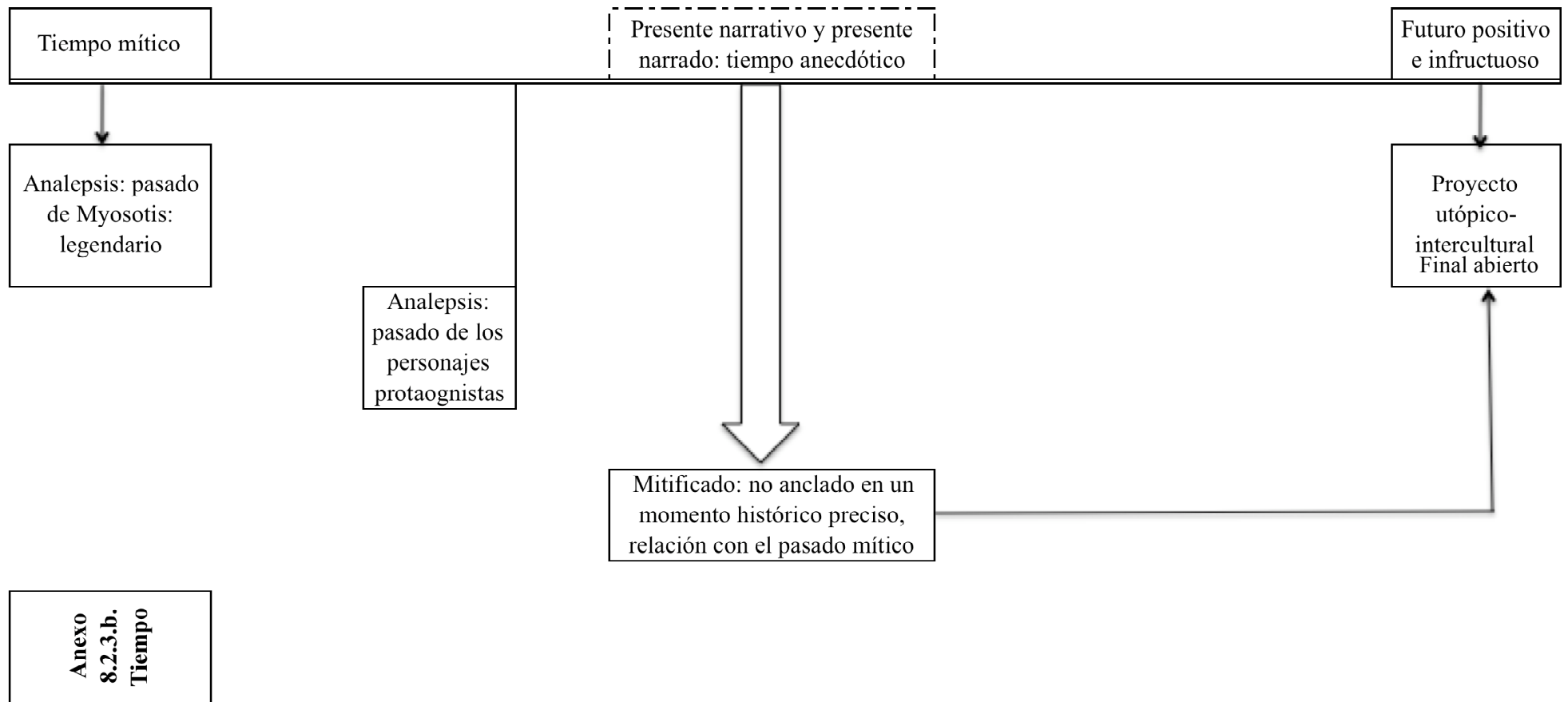


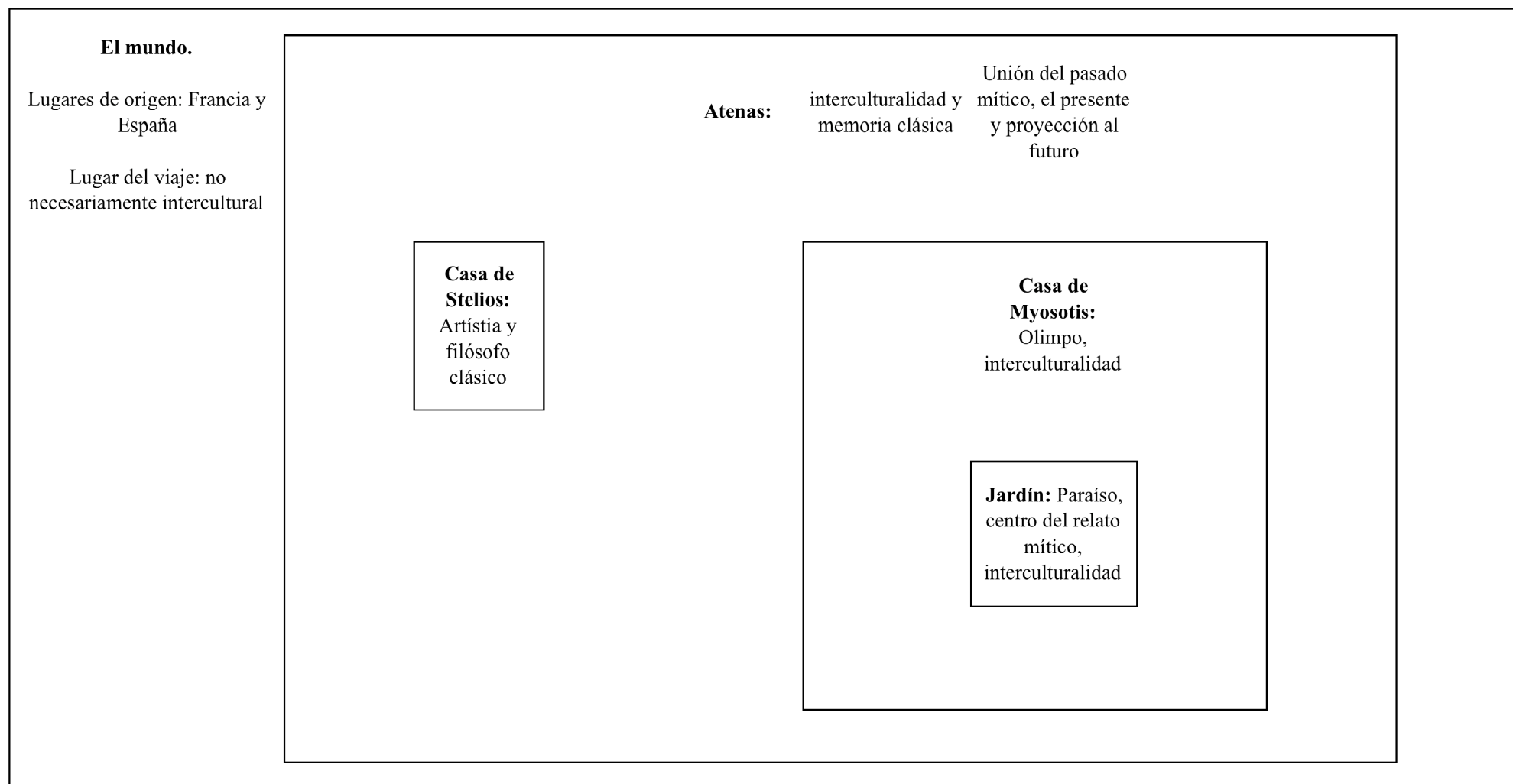




8.2.3. *L'ange de chair*



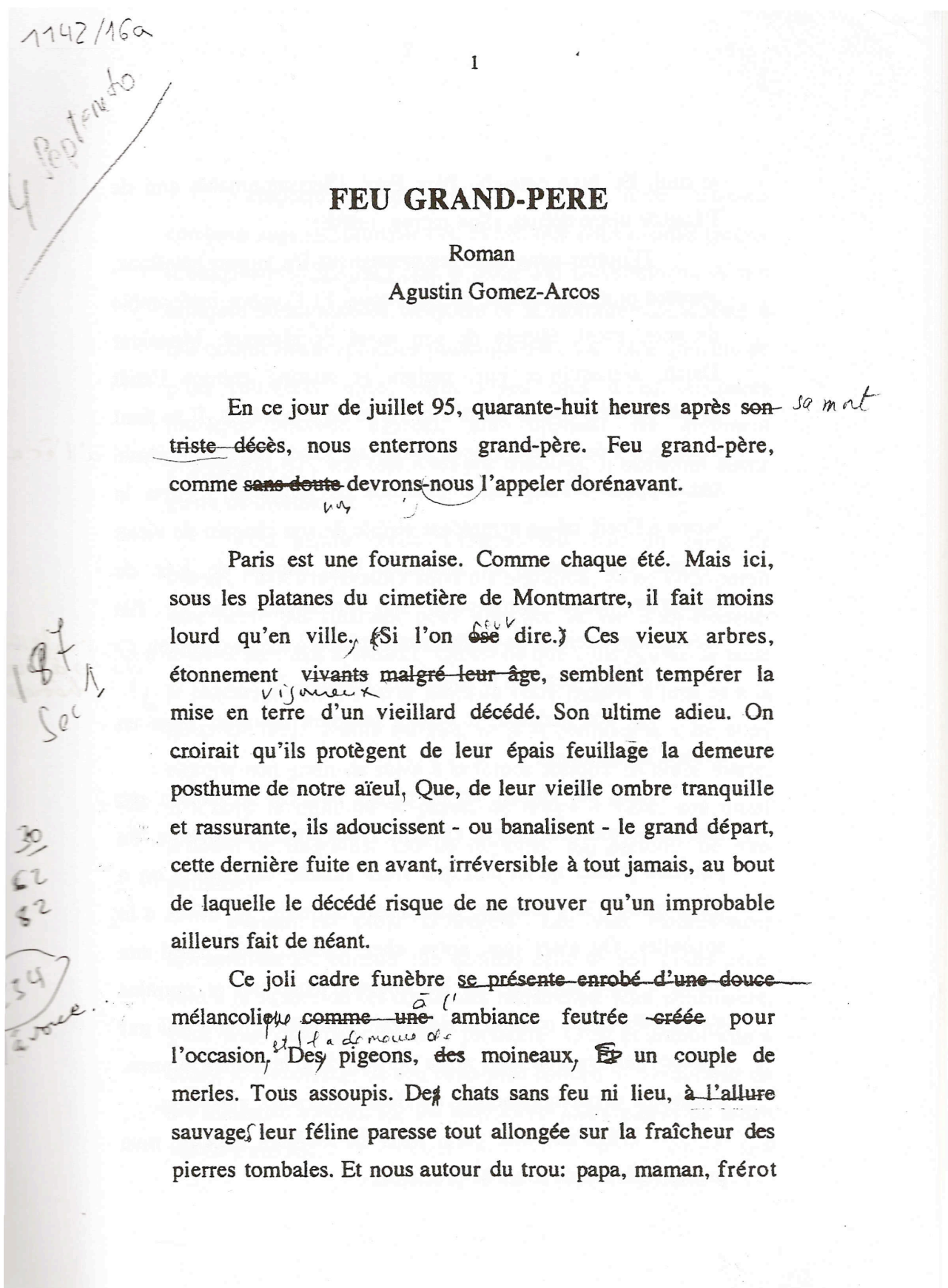




Anexo
8.2.3.c.
Espacio

8.2.4. Feu grand-père

8.2.4.a. Facsimiles de los manuscritos de la novela



et moi. Et, bien entendu, Père Paul, l'incontournable ami de l'âme de notre défunt. (Son patron, aussi.)

~~D'autres gens nous accompagnent~~ De vagues relations, ^{un accompagnement} souvent professionnelles, ~~de nous tous.~~ Et l'ombre inséparable de notre mort, témoin de son passé de résistant: Monsieur Dajch, maroquinier juif, maigre et ratatiné comme l'était grand-père lui-même jusqu'à la veille de son trépas. Il se tient ~~comme à l'écart du groupe,~~ là-bas au fond, sagement ~~décalé~~ ^{d'écart} par rapport ^{de} à l'imposante présence du ^{missionnaire} religieux. Porte la larme à l'œil, ~~tel un~~ symptôme visible de son chagrin de vieux copain. Ou comme un stigmaté. Une espèce de tare de naissance, selon grand-père, qui prétendait que ce fils d'Abraham exerçait ~~de malheureux~~ ^{sa} ~~hébreu~~ ^{profession} à temps complet, ^{de} ^{un} ^{pauvre} ^{hôte}.

- Même pendant le sommeil!, insistait-il.

En bon andalou, il épiçait toujours ses dires avec un zeste d'exagération.

Nous, ~~par contre,~~ on ne pleure pas. On ne montre ~~pas~~ ^{au lieu} non plus d'autres signes de chagrin. Nous voyant ~~de dehors,~~ ^{de l'extérieur,} on pourrait penser qu'en tant que vraie famille du décédé on a passé notre vie à attendre son départ définitif. Et même à le souhaiter. Ou alors que, notre cher défunt ayant passé son temps à nous apitoyer sur les misères physiques et morales qu'un frêle corps comme le sien avait pu endurer, on a fini par consommer avant sa mort notre portion de « légitimes pleurs ». Cinquante et quelques années de victimisme actif, c'est trop.

- L'âge de votre père, nous dit toujours maman, mue par son admirable souci de précision.

FEU GRAND-PERE

Roman

Agustín Gomez-Arcos

En ce jour de juillet 95, quarante-huit heures après sa mort, nous enterrons grand-père. Feu grand-père, comme nous devrons l'appeler dorénavant.

Paris est une fournaise. Comme chaque été. Mais ici, sous les platanes du cimetière de Montmartre, il fait moins lourd qu'en ville, si l'on peut dire. Ces vieux arbres, étonnement vigoureux, semblent tempérer la mise en terre d'un vieillard décédé. Son ultime adieu. On croirait qu'ils protègent de leur épais feuillage la demeure posthume de notre aïeul. Que, de leur vieille ombre tranquille et rassurante, ils adoucissent - ou banalisent - le grand départ, cette dernière fuite en avant, irréversible à tout jamais, au bout de laquelle le décédé risque de ne trouver qu'un improbable ailleurs fait de néant.

Ce joli cadre funèbre, mélancolique, à l'ambiance feutrée pour l'occasion, est la demeure de pigeons, de moineaux, d'un couple de merles. Tous assoupis. De chats sans feu ni lieu, sauvages, leur féline paresse tout allongée sur la fraîcheur des pierres tombales. Et nous autour du trou: papa, maman, frerot

et moi. Et, bien entendu, Père Paul, l'incontournable ami de l'âme de notre défunt. (Son patron, aussi.)

De vagues relations professionnelles nous accompagnent. Et l'ombre inséparable de notre mort, témoin de son passé de résistant: Monsieur Dajch, maroquinier juif, maigre et ratatiné comme l'était grand-père lui-même à la veille de son trépas. Il se tient là-bas au fond, à l'écart de l'imposante présence du missionnaire. Porte la larme à l'oeil, symptôme visible de son chagrin de vieux copain. Ou comme un stigmaté. Une espèce de *tare de naissance*, selon grand-père, qui prétendait que ce fils d'Abraham assumait à temps complet sa condition de pauvre hébreu.

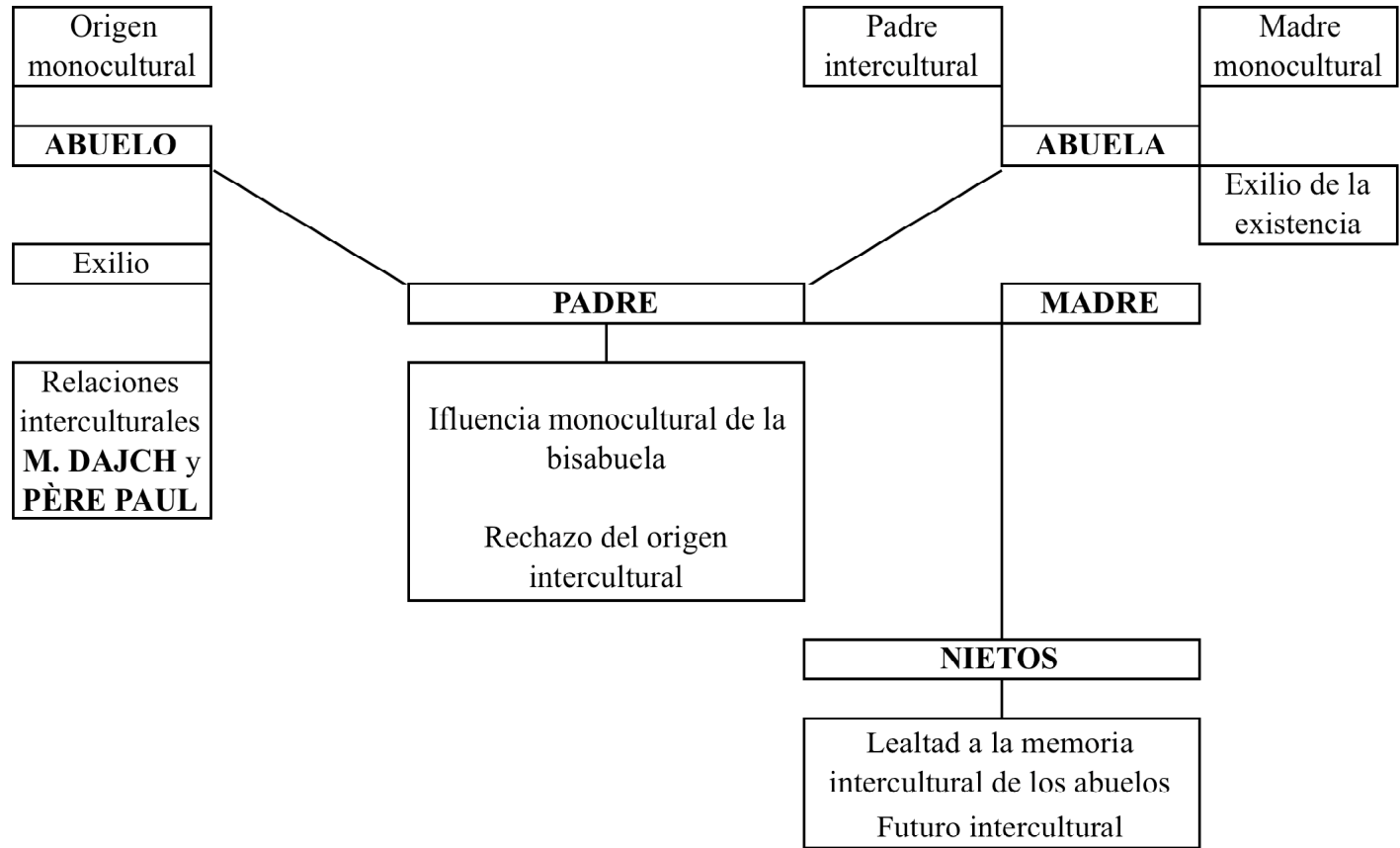
- Même pendant le sommeil!, persiflait-il.

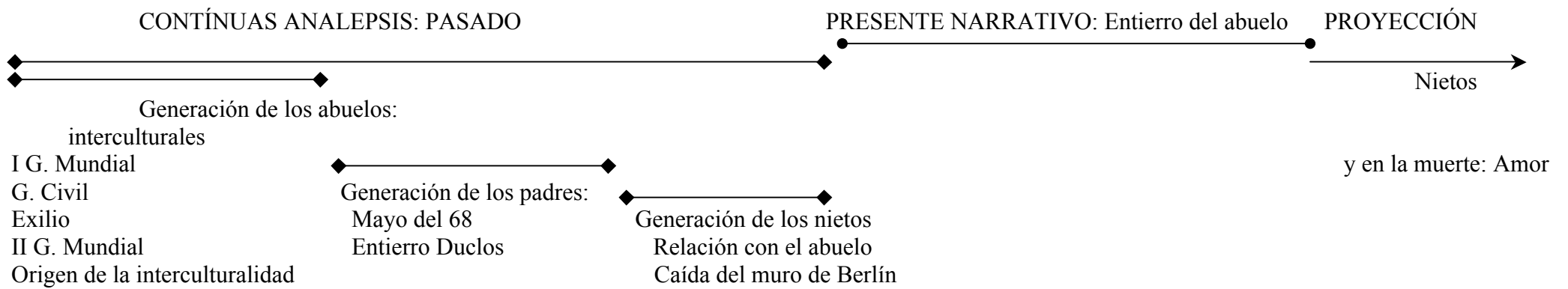
En bon andalou, il épiçait toujours ses dires d'un zeste d'exagération.

Nous, on ne pleure pas. On ne montre aucun signe de chagrin. On pourrait penser qu'en tant que vraie famille du décédé on a passé notre vie à attendre son départ définitif. Et même à le souhaiter. Ou alors que, notre cher défunt ayant consacré son temps à nous apitoyer sur les misères physiques et morales qu'un frêle corps comme le sien avait pu endurer, on a fini par épuiser avant sa mort notre portion de « légitimes pleurs ». Cinquante et quelques années de victimisme actif, c'est trop.

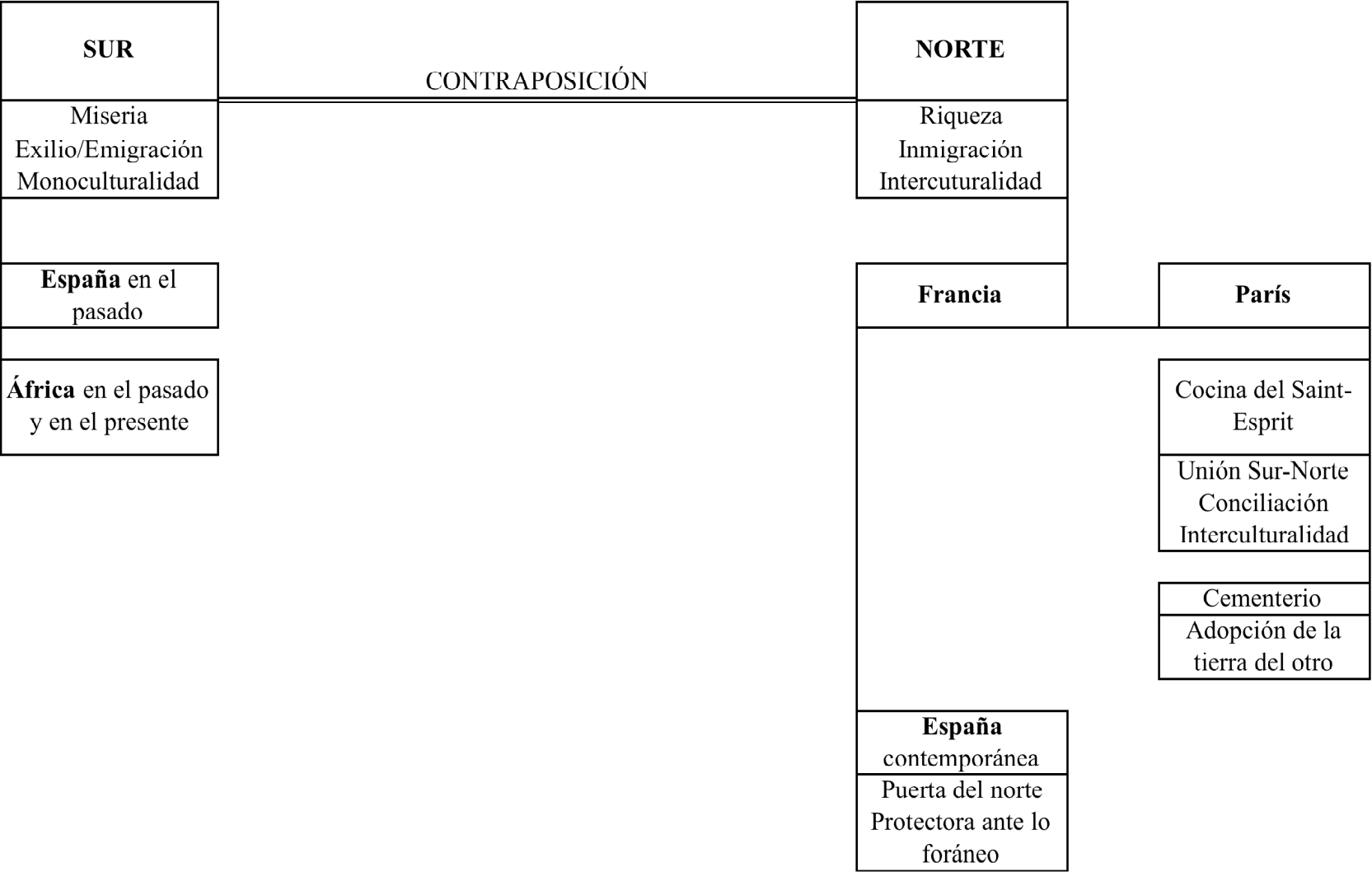
- L'âge de votre père, nous dit toujours maman, mue par son admirable souci de précision.

Anexo 8.2.4.b.
Personajes





Anexo 8.2.4.c. Tiempo



9. PUBLICACIONES DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS Y BIBLIOGRAFÍA

9.1 Publicaciones de Agustín Gómez-Arcos¹⁷²

9.1.1 Novelas

GOMEZ-ARCOS, Agustin; *L'Agneau Carnivore*, Stock, 1975, París. (Para mi trabajo manejo la edición de bolsillo de Stock impresa en 1979)

—; *Maria République*, Stock, 1976 (escrita en 1975), París.

—; *Ana Non*, Stock, 1977, París.

—; *Scène de chasse (furtive)*, Stock, 1978, París.

—; *Pré-papa ou Roman de fées*, Stock, 1979, París.

—; *L'enfant miraculée*, Fayard, 1981, París.

—; *L'enfant pain*, Seuil, 1983, París.

—; *Un oiseau brûlé vif*, Seuil, 1984, París.

—; *Un pájaro quemado vivo*, Traducción del autor, Debate, 1986, Madrid.

—; *Bestiaire*, Le Pré aux Clercs, 1986, París.

—; *L'homme à genoux*, Julliard, 1989, París.

—; *L'aveuglon*, Stock, 1990, París.

—; *Marruecos*, Traducción del autor (*L'aveuglon*), Mondadori, 1991, Madrid.

¹⁷² Para conocer todas las obras escritas por Arcos y que no hayan sido publicadas consúltese el trabajo de Sharon Feldam, *Alegorías sobre la disidencia*. Ahí se hace una relación minuciosa y en orden cronológico de escritura.

—; *Mère Justice*, Stock, 1992, París.

—; *La femme d'emprunt*, Stock, 1993, París.

—; *L'ange de chair*, Stock, 1995, París.

—; *Predateurs d'enfance*, escrita entre 1994 y 1996 (inédita)

—; *Feu grand-père*, escrita entre 1996 y 1997 (inédita)

—; *El niño pan*, Traducción de M^a Carmen Molina Romero, Cabaret Voltaire, 2006, Barcelona.

—; *El cordero carnívoro*, Traducción de Adoración Elvira Rodríguez. Cabaret Voltaire, 2007, Barcelona.

—; *Ana no*, Traducción de Adoración Elvira Rodríguez, Cabaret Voltaire, 2009. Barcelona.

—; *La enmilagrada*, Traducción de Adoración Elvira Rodríguez, Cabaret Voltaire, 2010, Barcelona.

9.1.2. Teatro

GÓMEZ-ARCOS, Agustín; *Diálogos de la herejía*, en *Primer Acto*, nº 54, junio 1964 (págs. 26-53), Madrid. También en el número 6 de Premios Lope de Vega de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), 2006, Madrid.

—; *Pré-papa*, Traducción de Rachel Salik, en *L'Avant-Scène Théâtre*, 434, 1969 (pp. 37-44), París

—; *Interview de Mrs. Muerta Smith par ses fantômes*, Edition bilingue, Acte Sud, 1985, Paris. (Escrita en 1972). Edición española en *Teatro*, nº 15. *El Público*/Centro de Documentación teatral, 1991, Madrid.

—; *Los gatos*, Sociedad General de Autores de España, 1994, Madrid.

—; *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, Centro Dramático Nacional, 1994, Madrid.

9.1.3. Poesía

GÓMEZ-ARCOS, Agustín; *Ocasión de paganismo*, Autoedición, 1956, Barcelona.

—; *Poesía. Obra completa*. Edición de Francisco García-Quñonero Fernández, Cabaret Voltaire e Instituto de Estudios Almerienses, 2011, Barcelona.

9.1.4. Ensayo

GÓMEZ-ARCOS, Agustín; «Censorship, Exile, Bilingualism», en *Critical Fictions: The politics of Imaginative Writing*, Bay Press, 1991, Seattle. (Versión revisada de la conferencia pronunciada en el Critical Fictions Symposium, Dia Art Foundation, New York City, 12 de mayo de 1990).

—; «Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión», en VALLES CALATRAVA, José R. (Ed.); en *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos*, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, Almería.

9.2. Bibliografía sobre el autor

ALACID, Jesús; «*El niño pan* de Agustín Gómez-Arcos. Filiación y memoria» en *Tonos Digital*, nº 15, Junio de 2008, Murcia.

<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/187>. (03/02/11)

—; «Identidad, memoria y libertad. Agustín Gómez Arcos», en *Quimera*, nº 279, 02-2007, Barcelona.

AYBAR RAMÍREZ, María Dolores; *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustin Gomez-Arcos*, Tesis Doctoral, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho“, Campus de Araraquara, 2003, Araraquara.

—; «La literatura exílica de Agustín Gómez Arcos: *L'agneau carnivore*.» en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 42, julio-ocutubre 2009, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/lexilica.html>. (12/06/2011)

FELDMAN, Sharon G.; *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez-Arcos*, I.E.A, 2002, Almería.

GASCÓN VERA, Elena; «Los reflejos del yo: el narcisismo redimido de Agustín Gómez Arcos» (111-130), en *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Editorial Pliegos, 1992, Madrid.

HERAS SÁNCHEZ, José; *Estudio narratológico de «La enmilagrada»*, I.E.A, 1995, Almería.

—; *Agustín Gómez Arcos, un escritor nacido para la libertad*, Instituto de Estudios Almerienses, Universidad de Almería y Picasso, 2008, Almería.

HERVÁS, Alfonso Galindo; «El anarquismo estético de Agustín Gómez-Arcos», en *Analecta Malacitana*, XXVIII (1), Universidad de Málaga, 2005, Málaga.

HERVIOU NGUYEN, Martine; *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française*, Tesis Doctoral, La Nouvelle Sorbonne, Paris III, 1998, París.

KOHUT, Karl; *Escribir en París: entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaïde Blázquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez-Arcos, Juan Goytisolo, A gusto Roa Bastos, Severo Serduy y Jorge Semprún*, Hogar del libro, 1983, Barcelona.

LE VAGUERESSE, Emmanuel; «*L'Agneau carnivore* d'Agustín Gómez-Arcos : langue de l'autre et amour du même?», en VVAA, *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Publication de l'Université François Rabelais, 2001, Tours.

MARICOURT, Thierry; *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 1990, Paris.

MOLINA ROMERO, María del Carmen; «Madres malas y literatura del exilio», en *Revista de Filología*, 22; enero 2004, pp. 175-185, Canarias.

—; «Identité et altérité dans la langue de l'autre», en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2003, 18. (69-79), Madrid.

—; «Traducción y memoria histórica : *El niño pan* de Agustín Gómez Arcos», en *Cedille. Revista de estudios franceses*, Abril, nº 4, 2008, Tenerife.

MONLEÓN, J. «Finalista del Goncourt. Agustín Gómez-Arcos, “escritor español en lengua francesa”», en *Triunfo*, pp. 44-45, julio de 1977, Madrid.

NUÑEZ, Gabriel (ed.); *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*, I.E.A, 1999, Almería.

RIPOLL VILLANUEVA, Ricard (UNAB) «L'écriture de l'exil, ou l'angoisse du vide: une lecture du roman *Ana non* d'Agustín Gomez-Arcos», en *Mots Pluriels*, nº 17, abril 2001; <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701rrv.html> (25/04/2008)

—; *Agustín Gomez-Arcos et l'Espagne: lecture de «Ana Non»*, Maîtrise d'enseignement de Lettres Modernes de la Sorbonne, 1982 (no publicado).

TENA, Jean; «Trois écrivains espagnols d'expression française: Michel del Castillo, Agustín Gomez-Arcos, Jorge Semprún», en SANGES, Jean (Dir.); *Images et influences de l'Espagne dans la France contemporaine*. Presses Universitaires de Perpignan, 1994, Béziers.

VALLES CALATRAVA, José R. (ed.); *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos. Actas del Coloquio celebrado en Almería*, I.E.A, 1992, Almería.

9.3. Bibliografía general

ABELLÁN, Manuel L.; *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, 1980, Barcelona.

AGUINAGA, C. B.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I. M.; *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Akal, 2000, Madrid.

AGULHON, M.; SCHOR, R.; NOUSCHI, A.; *La France de 1940 à nos jours*, Nathan-Université, 1988.

ALBADALEJO, Tomás; *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus Universitaria, 1992, Madrid.

—; “Sobre la literatura ectópica”. en BIENIEC, A.; LENGEL, S.; OKOU, S.; SHCHYHLEVSKA, N.: *Rem tene, verba sequentur!*. Gelebte Interkulturalität, Thelem, pp 141-153, 2011, Postdam.

ALBIAC, Gabriel; *Mayo del 68. Una educación sentimental*, Temas de Hoy, 1993, Madrid.

AZNAR SOLER, Manuel; «La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos», en *Migraciones y exilios*; AEMIC, nº3, diciembre, 2002, Madrid.

BACHELARD, Gaston; *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, D. F. Primera edición francesa: 1957.

BAKHTINE, Mikhaïl; *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 2011 (1978), Paris.

BAL, Mieke; *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, 1998, Madrid.

BENOIST, Jean-Marie; «Facettes de l'identité», en *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, Grasset, 1977, Paris.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; «La literatura del exilio en su historia», en *Migraciones y exilios*; AEMIC, nº3, diciembre, 2002, Madrid.

CAUDET, Francisco; *El exilio republicano de 1939*, Cátedra, 2005, Madrid.

CASTILLO DURANTE, Daniel; «Les enjeux de l'alterité et la littérature», en *Littérature et dialogue interculturel*, Les Presses de l'Université de Laval, 1997, Canadá.

CLANET, Claude; *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en Education et en Sciences Humaines*, Presses Universitaires du Mirail, 1990, Toulouse.

CHABROL, Claude (Dir.); *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973, Paris.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain; *Dictionnaire des symboles*, Bouquins, 1982, París.

Cuadernos de Ruedo Ibérico, nº 3, octubre-noviembre, 1965, París.

CHIELLINO, Carmine; *Am Ufer der Fremde, Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*, Metzler, 1995, Stuttgart.

—; *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Metzler Verlag, 2000, Stuttgart.

—; *Liebe und Interkulturalität, Essays 1988-2000*, Stauffenburg Verlag, 2001, Tübingen.

—; *Parole erranti. Saggi 1995-2000*, Cosmo Iannone Editore, 2001, Isernia.

—; «Modelos y propuestas para convertirse en lector intercultural», en ALFARO, M.; GARCIA, Y.; MANGADA, B.; PÉREZ, A.; RUIZ, A.: *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*, Calambur, pp. 13-39, 2009, Madrid.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix; *Kafka: por una literatura menor*, Ediciones Era, 1980, México.

DEL PRADO, Javier (coord.); *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, 1994, Madrid.

DESCOMBRES, Vincent; *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Cátedra, 1982, Madrid.

EDWARD W. SAID; *Reflexiones sobre el exilio*, Debate, 2005, Barcelona.

ELIADE, Mircea; *Mito y realidad*, Guadarrama, 1978, Madrid.

ETXEBERRIA, Xavier; *Sociedades multiculturales*, Mensajero, 2004, Bilbao.

EVEN-ZOHAN, Itamar; «Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», en *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática y Teoría de los Polisistemas*, pp. 357- 377, Ed. Darío Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, Santiago de Compostela.

FALCÓN QUINTANA, María, Trabajo de investigación del Departamento de Filología Alemana de la UCM, dirigido por la Dra. Ana Pérez López: *Sherko Fatah: Un escritor alemán de origen kurdo-iraquí. Im Grenzland*, pp. 4-22, UCM, Madrid, 2006. (no publicado).

—; «Sherko Fatah. (Re-)escribir la memoria», en ALFARO, M.; GARCIA, Y.; MANGADA, B.; PÉREZ, A.; RUIZ, A.: *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*, Calambur, pp. 207-220, 2009, Madrid.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia; «De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía», en *Quimera*, pp. 18-21, nº 240, Febrero 2004, Barcelona.

FREUD, Sigmund; *Introduction à la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1972, Paris.

—; *Tótem y Tabú*, Alianza, 1985, Madrid.

—; *El malestar en la cultura*, Alianza, 1995, Madrid.

GARAY CANALES, Sol Marina; *Memoria y exilio a través de la obra de escritores chilenos exiliados en Alemania (1973-1989): una apertura al otro*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, Madrid.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio; *El texto narrativo*, Síntesis, 1996, Madrid.

GLUSCKMANN, André y Raphaël; *Mayo del 68. Por la subversión permanente*, Taurus, 2008, Madrid.

GREIMAS, A. J.; *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, Paris.

HOMERO; *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, Espasa, Colección Austral, 2003, Madrid.

HUGHES, Robert; *La cultura de la queja*, Anagrama, 1994, Barcelona.

HUMBERT, Jean; *Mitología griega y romana*, Editorial Gustavo Gili, 1990, Barcelona.

LE GOFF, Jean-Pierre; *Mai 68, l'héritage impossible*, La Découverte, 1998, Paris.

LEJEUNE, Philippe ; «El pacto autobiográfico», en *Suplemento Antrophos*, 29, 1991, Madrid.

LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu; *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, 1979, Madrid.

LYOTARD, Jean-François; *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, 1984, Madrid.

MAALOUF, Amin; *Les identités meurtrières*, Le livre de poche (Grasset), 1998, Paris.

MAINER, José-Carlos; «Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la historia de la literatura española», en *Migraciones y exilios*; AEMIC, nº3, diciembre, 2002, Madrid.

MARINAS, José-Miguel; «Estrategias narrativas en la construcción de la identidad»; en *ISEGORÍA*, nº 11, 1995. Instituto de Filosofía del CSIC, Madrid.

MIRÁ, Teresa P.; «Mitología: la ética de la tripolaridad el incesto y el paso de naturaleza a cultura según Lévi-Strauss», en *Primeras Jornadas Internacionales de Ética "No matarás"*, Buenos Aires, 17, 18 y 19 de mayo de 2000, <http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/mira.htm> (09/05/2008)

—; «Mito del incesto y prohibición del incesto. Un juego de espejos entre Carl Jung y Claude Lévi-Strauss», en *El hilo de Ariadna*, Invierno 2002, http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen4/art06_pensa.asp (09/05/2008)

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina; *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, GEXEL y Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, Barcelona.

PEGEAUX, D. H.; *La littérature générale et comparée*, Colin, 1994, París.

RICO, Francisco (Dir.); *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, (Dirigida por Domingo Ynduráin), Crítica, 1981, Barcelona.

RICOEUR, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, 2003, Madrid.

—; *Historia y narrativa*, Paidós, 1999, Barcelona.

RUIZ SÁNCHEZ, Ana; «Literatura intercultural frente a canon nacional en Alemania: pautas para la resolución de un conflicto», en *Revista de Filología Alemana*, nº11, 2003, Madrid. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1037199> (12.03.09)

—; *Literatura de emigración de origen español en Alemania. Modelos para una sociedad multicultural*. Tesis Doctoral. UCM, 2002.

—; «Escritura intercultural», en *La ética del espejo: investigaciones sobre estilos de vida*. págs. 65-85, Síntesis, 2005, Madrid.

—; «La elección de la lengua como proyecto de identidad», en *Estudios Filológicos Alemanes*, nº 6, 2003, Sevilla.

—; «Nueva topografía literaria europea»; en *El Rapto de Europa: crítica de la cultura*, nº5, 2004, Madrid.

— y MANGDA, Beatriz; «Análisis comparado de las literaturas desterritorializadas en Europa», en *Estudios filológicos alemanes*, nº 10, 2005, Sevilla.

—; «Desterritorialización y literatura: literaturas de exilio y migración en la era de la globalización», en *Migraciones y Exilios. Revista de la Asociación para el Estudio de la Migraciones Ibéricas Contemporáneas*, nº 6, 2005, Madrid.

—; «Escribir en tierra extraña», en *El Rapto de Europa*, nº 3, 2003, Madrid.

—; «La memoria literaria de la emigración: el surgimiento de los primeros textos de origen español (1964-1989)», en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 7, Nº 26, 2007, págs. 167-182

—; «Jorge Sempún o la memoria encarnada», en ALFARO, M.; GARCIA, Y.; MANGADA, B.; PÉREZ, A.; RUIZ, A.: *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*, Calambur, pp. 145-168, 2007, Madrid

—; «Contribuciones literarias de la emigración», en LIÑARES GIRAUT, X.; *La emigración española a Europa en el siglo XX*, Grupo España Exterior, 2009, págs. 149-168, Vigo.

—; «Cómo se comporta una lengua intercultural», en ZIS, Universidad de Mainz, 2011.

SAENZ DE MIERA, Antonio; en *El mayo francés*, Tecnos, 1993, Madrid.

SIMONIS, Yvan; *Claude Lévi-Strauss ou La passion de l'inceste. Introduction au structuralisme*, Aubier Montaigne, 1968, París.

STEINER, George; *Extraterritorial*, Siruela, 2002, Madrid.

SULLÀ, Enric (Ed.); *El canon literario*, Arco/Libros, 1998, Madrid.

TELLO, Antonio; *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*, Temas de Hoy, 1992, Madrid.

TÉTU DE LABSADE, Françoise (Dir.); *Littérature et dialogue interculturel. Culture française d'Amérique*, Les presse de l'Université Laval, 1997, Canadá.

TUÑÓN DE LARA (Dir.), Manuel; *Historia de España*, Tomo X, Labor, 1980, Barcelona.

VARELA, Fernando y KUBARTH, Hugo; *Diccionario fraseológico de español moderno*, Gredos, 1996, Madrid.

VVAA; 1968. *El mundo pudo cambiar de base*, Catarata, 2008, Madrid.

VVAA; *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, 1980, Madrid.

VVAA; *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*, Calambur, 2009, Madrid.

VVAA (Cord. ALCOVER, Norberto); *La cultura española durante el franquismo*, Mensajero, 1977, Bilbao.

VVAA, *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Publication de l'Université François Rebelais, 2001, Tours.

VVAA; *La langue de l'autre. Actes du première colloque "Europe"*, Presse Universitaire de Pau, 2009, Pau.

VVAA; *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, Grasset, 1977, Paris.

VVAA; *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*, Calambur, 2007, Madrid.

9.4. Entrevistas realizadas al autor. Consultadas en el archivo personal de Agustín Gómez-Arcos, en el Instituto de Estudios Almerienses

1977; entrevista de J.D. a A.G.A (Catálogo ISAD 2: 2.4/01)

1978; Entrevista de Ramón Chao a A.G.A; borrador para «Gómez Arcos, finalista Goncourt 78: un español que novela en francés» (Catálogo ISAD 2: 2.4/02)

Entre 1986 y 1991; fecha exacta desconocida. Entrevista realizada por *Quoi lire magazine*. (Catálogo ISAD 2: 2.4/04)

18.11.1995 París. Entrevista para trabajo de Angela Rossi Salmagne; págs. 92-106. Fecha del impresión: 2.01.1996. Título: Gespräch mit Agustin Gomez Arcos. (Catálogo ISAD 2: 2.4/06)

9.5 Entrevistas realizadas a Antonio Duque

17 de octubre de 2007 en el Café Comercial de Madrid.

1 de diciembre de 2007 en su domicilio del barrio madrileño de Malasaña.

27 de enero de 2011 en el café Pepe Botella y en su casa de Madrid.